
2005846996
INST PSYCH

OCTAVE DOIN, ÉDITEUR, 8, PLACE DE L'ODÉON, PARIS (6e)

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE PSYCHOLOGIE EXPÉRIMENTALE NORMALE ET PATHOLOGIQUE

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION

DU

Dr TOULOUSE

MÉDECIN EN CHEF DE L'ASILE DE VILLEJUIF

DIRECTEUR DU LABORATOIRE DE PSYCHOLOGIE EXPÉRIMENTALE A L'ÉCOLE DES HAUTES-ÉTUDES, PARIS

Secrétaire : N. VASCHIDE

CHEF DES TRAVAUX DU LABORATOIRE DE PSYCHOLOGIE EXPÉRIMENTALE A L'ÉCOLE DES HAUTES-ÉTUDES

Le but de cette Bibliothèque est de résumer nos connaissances actuelles en *Psychologie normale* (fonctions intellectuelles), *comparée* (psychologie sociale et animale), *anormale* (génie) et *morbide* (hypnotisme, folie, crime). Plusieurs volumes sont consacrés à l'étude des rapports de la psychologie avec l'anatomie, la zoologie, l'anthropologie, la pédagogie, la sociologie et la psychiatrie.

Le *premier caractère* de cette bibliothèque est d'être internationale et par conséquent éclectique.

Le *second caractère* est que les études publiées seront basées sur l'expérimentation qui a transformé dans ces derniers temps la psychologie et l'a rendue comparable à la physiologie, dont elle n'est d'ailleurs qu'une section. Aussi s'est-on adressé de préférence aux savants qui ont fait des recherches personnelles dans ce sens. Pour bien marquer cette tendance expérimentale, le premier volume de la collection exposera les méthodes et les techniques de l'**Examen des sujets** (anatomique, physiologique et psychologique). Chaque autre livre, qui constituera une mise au point de nos connaissances sur un sujet déterminé, sera une critique des observations et des expérimentations ; et un chapitre sera consacré aux méthodes employées dans la recherche des faits. Ces études, qui s'adressent par les théories générales à tous les savants non spécialisés dans ces études, sont destinées à servir de guides aux physiologistes, psychologues, médecins, ainsi qu'aux professeurs et aux élèves de philosophie désireux de s'assimiler les méthodes scientifiques et aux pédago-

gues ayant l'intention de faire des observations psychologiques dans les écoles.

Le *troisième caractère* de la Bibliothèque est qu'elle est limitée à 50 volumes, dont chacun est un chapitre de Psychologie et dont l'ensemble formera un vaste Traité de cette science de près de 20 000 pages. Le lecteur sera de la sorte assuré de posséder une encyclopédie complète, qui sera un résumé de la psychologie expérimentale au commencement du xxe siècle. Cette collection sera tenue au courant des progrès de la science par des éditions successives portant, au fur et à mesure des besoins, sur chacun des volumes.

Chaque auteur a été laissé maître d'exprimer ses idées sur la partie de la psychologie qu'il a été chargé de traiter et qui avait été au préalable déterminée dans ses limites et dans ses relations avec les parties voisines. Comme les questions se pénètrent en réalité, certaines seront traitées d'une manière différente dans plusieurs livres. Une brève coordination de tous ces éléments sera tentée dans le premier volume, l'*Examen des sujets*.

Les volumes sont publiés dans le format in-18 jésus; ils forment chacun de 300 à 400 pages avec ou sans figures dans le texte. Le prix marqué broché de chacun d'eux, quel que soit le nombre de pages, est fixé à 4 francs, *envoi franco*.

Chaque volume se vend séparément.

La Bibliothèque sera complète en trois années environ.

VOLUMES DÉJA PUBLIÉS (AVRIL 1903)

P. Bonnier. **L'Audition.** Un volume de 300 pages avec 50 fig.

G.-L. Duprat. **La Morale.** Un volume de 400 pages.

G. Sergi. **Les Émotions.** Un volume de 460 pages avec fig.

J.-J. Van Biervliet. **La Mémoire.** Un volume de 360 pages.

Éd. Cuyer. **La Mimique.** Un volume de 366 pages avec 75 fig.

P. Malapert. **Le Caractère.** Un volume de 300 pages.

A. Pitres et Régis. **Les Obsessions et les Impulsions.** Un volume de 450 pages.

F. Paulhan. **La Volonté.** Un volume de 325 pages.

Ed. Claparède. **L'Association des idées.** Un volume de 425 pages avec figures.

J. Grasset. **L'hypnotisme et la suggestion.** Un volume de 540 pages avec figures.

L. Dugas. **L'Imagination.** Un volume de 350 pages.

TABLE DES VOLUMES ET LISTE DES COLLABORATEURS

25. **Le Caractère.** MALAPERT, Docteur ès lettres, Professeur agrégé de philosophie au lycée Louis-le-Grand, Paris.
26. **La Volonté.** PAULHAN, Paris.
27. **La Mimique.** CUYER, Professeur à l'Ecole des Beaux-Arts, Paris
28. **Le Langage.** D[r] Maurice DE FLEURY, ancien Interne des hôpitaux Paris.
29. **L'Ecriture.** D[r] G. OBICI, Privat-docent de psychiatrie à l'Université de Padoue.
30. **Psychologie animale.** Edmond PERRIER, Directeur du Muséum, membre de l'Académie des Sciences, Paris.
31. **L'Hérédité mentale.** D[r] ANTHEAUME, ancien Chef de clinique de Pathologie mentale à l'Université de Paris.
32. **Le Développement intellectuel de l'enfant.** BLUM, Professeur de philosophie au lycée de Montpellier.
33. **Anthropologie psychologique.** D[r] MORSELLI, Professeur de clinique des maladies mentales et nerveuses à l'Université de Gènes.
34. **Psychologie sociale.** HAMON, Professeur à l'Université libre de Bruxelles.
35. **Pédagogie expérimentale.** BUISSON, Professeur de la science de l'éducation à l'Université de Paris (Sorbonne).
36. **Logique.** D[r] RUGGERO ODDI, Professeur à l'Université de Gênes.
37. **Esthétique.** BASCH, Professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Rennes.
38. **Morale.** G. L. DUPRAT, Docteur ès lettres, Professeur de philosophie au lycée de Rochefort-sur-Mer.
39. **Métaphysique.** STOUT, Directeur de « *The Mind* ».
40. **Le Génie.** D[r] TOULOUSE, médecin en chef de l'asile de Villejuif, Directeur du Laboratoire de Psychologie expérimentale à l'Ecole des Hautes Etudes, Paris.
41. **La Contagion mentale.** D[r] A. VIGOUROUX, Médecin en chef de l'asile de Vaucluse, Paris.
42. **L'Hypnotisme et la Suggestion.** D[r] GRASSET, Professeur de clinique médicale à l'Université de Montpellier.
43. **Les Illusions et les Hallucinations.** D[r] A. TAMBURINI, Professeur de clinique des maladies nerveuses et mentales à l'Université de Modène.
44. **La Folie. Classification et Causes.** D[r] TOULOUSE, Médecin en chef de l'asile de Villejuif, Directeur du Laboratoire de Psychologie expérimentale à l'Ecole des Hautes Etudes, Paris.
45. **Les Délires.** D[r] FERRARI, Médecin de l'asile de San-Maurizio.
46. **Les Démences.** D[r] A. MARIE, Médecin en chef de l'asile de Villejuif, Paris.
47. **Les Débilités mentales (Idiotie et Dégénérescence mentale).** D[r] LEGRAIN, Médecin en chef de l'asile de Ville-Evrard. Paris.
48. **Les Obsessions et les Impulsions.** D[r] PITRES, Professeur de clinique médicale à l'Université de Bordeaux, et D[r] RÉGIS, Chargé du cours de Pathologie mentale à la même Université.
49. **Le Crime.** D[r] COLIN, Médecin en chef de l'asile d'aliénés criminels de Gaillon.
50. **Bibliographie psychologique.** N. VASCHIDE, Chef des travaux du Laboratoire de Psychologie expérimentale à l'Ecole des Hautes Etudes.

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE

DE PSYCHOLOGIE EXPÉRIMENTALE

NORMALE ET PATHOLOGIQUE

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION

Du Dr TOULOUSE

Médecin en chef de l'Asile de Villejuif,
Directeur du Laboratoire de Psychologie expérimentale
à l'École des Hautes Études.

Secrétaire : N. VASCHIDE

L'IMAGINATION

L'IMAGINATION

PAR

L. DUGAS

Docteur ès lettres
Professeur agrégé de philosophie, au Lycée de Rennes.



PARIS
OCTAVE DOIN, ÉDITEUR
8, PLACE DE L'ODÉON, 8

1903

L'IMAGINATION



INTRODUCTION

Les choses visibles paraissent être, de toutes celles qui tombent sous les sens, celles que l'esprit se représente le plus aisément, avec le plus d'intensité, de netteté et d'éclat. Aussi, dans toutes les langues, les représentations de ces choses ont-elles reçu un nom spécial : φάντασμα, visum, imago, image, etc. Cependant, pour être les seules que le langage commun désigne, ces représentations ne sont pas les seules réelles, ni même les seules qui soient nettes et précises. Aussi, dans la langue psychologique, le mot *image* a-t-il été détourné de son acception étymologique et propre, et justement étendu aux représentations des divers sens. Sous le nom d'images, « je comprends, dit Leibniz, non seulement les représentations des figures, mais encore celles des sons et d'autres qualités sensibles[1] ». Ainsi on peut dire une image de l'ouïe, du toucher, du goût, etc. et même aussi, sans qu'il y ait pléonasme, une image visuelle.

Défini de la sorte, le mot image ne laisse pas d'a-

1. *Nouveaux Essais*, II, XXI, 12.

voir un sens encore trop restreint. Il désigne en effet exclusivement les représentations des choses sensibles. Or, il est une réalité qui ne tombe pas sous les sens, et qui ne laisse pas de se représenter à l'esprit sous une forme aussi concrète et aussi vivante que la réalité matérielle et sensible ; c'est la réalité psychologique, le monde du sentiment et de la passion. Les grands peintres de l'âme humaine, n'eussent-ils pas par ailleurs le don des images, au sens étroit du mot, fussent-ils incapables de rendre les émotions dans la langue pittoresque des couleurs et des formes ou dans la langue harmonieuse des sons, fussent-ils, en un mot, de secs analystes, mériteraient encore le nom d'imaginatifs.

Enfin ce nom, il n'y a pas lieu de le refuser à d'autres analystes, aux mathématiciens, aux géomètres, aux philosophes. L'imagination s'exerce dans le domaine des idées pures ou des abstractions aussi bien que dans celui des réalités concrètes, d'ordre spirituel ou matériel, psychologique ou physique. Tout d'abord la classique distinction de l'entendement et de l'imagination, de la conception et de l'image paraît appelée à disparaître. Quand bien même elle serait fondée, quand les idées abstraites et générales ne seraient pas le produit de l'imagination, ces idées sont au moins une matière sur laquelle l'imagination s'exerce et, à ce titre, elles ne se distinguent pas des représentations sensibles, lesquelles doivent être considérées avant tout comme les éléments qui entrent dans les constructions ou combinaisons de l'esprit.

Ainsi donc, l'imagination n'est pas suffisamment caractérisée par la nature, l'origine ou la spécificité

des représentations ; elle ne doit pas être simplement considérée comme l'ensemble des représentations ou « l'imagerie mentale ». Elle est encore et surtout l'art, spontané ou réfléchi, de former des synthèses ou combinaisons mentales, ce que Bain appelle d'un mot la « constructivité ».

Mais n'est-elle que cela ? Non, elle est aussi la force avec laquelle l'esprit fait revivre des objets absents ou disparus ou donne la vie à des objets mêmes qui n'ont jamais existé et sont ainsi, au sens propre, ses créations. Alors que l'esprit n'invente rien, mais saisit fortement, soit la réalité présente, soit le passé évanoui, il porte déjà le nom d'imagination. On dit communément l'imagination reproductrice ou la mémoire imaginative pour désigner la mémoire vive.

Toutefois, il serait abusif de réduire l'imagination à n'être que le don de vie, le pouvoir d'évoquer, d'animer et de personnifier toutes choses ; elle est ce pouvoir joint à « la fonction constructive, plastique ou poétique, au sens étymologique du mot ». Elle est essentiellement créatrice. Elle l'est en ce sens qu'elle forme des combinaisons originales, des représentations nouvelles, et en ce sens qu'elle donne l'être, qu'elle communique la vie aux représentations ainsi formées.

Il suit de là qu'elle a deux caractères essentiels, mais d'ailleurs distincts, pouvant se rencontrer à part ou être inégalement développés : l'originalité et la puissance. C'est bien ainsi qu'on l'entend d'ordinaire : on la dit en effet tantôt brillante et forte, tantôt souple et féconde. Alors que l'esprit est peu inventif, mais vivant, il paraît doué d'imagination. Alors qu'il est ingénieux, plein de ressources, mais d'ailleurs peu

ardent ou même sceptique, il est dit imaginatif encore. En général, sans doute, un esprit inventif est ardent, passionné, et ses conceptions ont du relief et de la force. Inversement, la passion donne de l'esprit, rend pénétrant, subtil. Il y a cependant des imaginations plus souples que puissantes, plus ingénieuses en leurs combinaisons qu'animées et vives dans leurs représentations. L'imagination est donc, pour conclure, le concours, difficilement réalisé, de deux qualités distinctes : la puissance d'objectivation et la force combinatrice.

Si précise et restreinte que soit la définition qu'on en donne, l'imagination est d'une étude singulièrement ardue et complexe. On est écrasé par l'abondance des matériaux qu'elle emploie, ébloui par la variété des combinaisons qu'elle forme. On ne peut en limiter les applications dans la vie psychique ; d'autre part, il faudrait l'étudier toute à la fois, on ne peut en décomposer les opérations, en analyser les procédés sans avoir l'air d'en méconnaître l'étroite solidarité, d'en détruire l'unité et l'harmonie.

Le moins qu'on risque est d'être incomplet. En effet, considérons par exemple sa matière. L'expérience tout entière, et sous toutes ses formes, alimente nos conceptions, en fournit, en renouvelle la substance. Toutes les sensations des divers sens, toutes les émotions, depuis celles qui touchent au fond obscur de la vie organique jusqu'aux plus élevées, tous les souvenirs (et on a récemment montré que la mémoire est coextensive à l'expérience, qu'elle est affective aussi bien qu'intellectuelle et sensible), tous les

états de l'âme et du corps entrent dans l'imagination à titre d'éléments, contribuent à sa formation et à son développement. Bien plus, les produits de l'imagination servent eux-mêmes à produire des combinaisons nouvelles : l'imagination va ainsi s'étendant, s'enrichissant sans cesse. La matière imaginative comprend donc les données les plus diverses : des produits bruts ou élaborés des sens, de la mémoire, des éléments moteurs, affectifs. Il faut passer en revue toutes les fonctions de l'esprit pour définir l'imagination quant à son objet, si par là on entend sa matière première.

Mais l'objet de l'imagination est proprement de défaire l'œuvre des sens, de la mémoire, de l'expérience brute en général, et d'en construire une autre avec les mêmes éléments, mais sur un plan nouveau. La variété des formes ou combinaisons de l'esprit n'est pas moindre que celle des matériaux que l'esprit emploie dans ses constructions. Elle dépend du but qu'on poursuit, du point de vue qu'on adopte, des moyens ou matériaux dont on dispose. La science, l'art, la technique peuvent être considérés comme autant de domaines différents où l'imagination s'exerce et autant d'œuvres ou de constructions différentes de l'imagination. On a depuis longtemps abandonné cette opinion étroite que l'imagination ne se déploierait que dans les beaux-arts. On a reconnu que le savant est, à sa manière, un poète. « Seul, un homme, dit Liebig, aussi éminemment doué de facultés poétiques que Képler, a pu découvrir les trois belles lois astronomiques désignées par son nom. Aussi, tout en tenant compte de la différence des directions respectives, Homère, Shakespeare, Schiller et Gœthe sont vrai-

ment les égaux des plus éminents explorateurs de la nature, en ce sens que la faculté intellectuelle qui fait le poète ou l'artiste est la même faculté dont dérivent les inventions et les progrès dans la science[1]. » Il faut aller plus loin ; il n'y a pas d'aristocratie intellectuelle, ou du moins, si elle existe, elle n'est pas où l'on a coutume de la placer ; c'est un préjugé de croire que l'imagination ne se manifeste que « dans la création esthétique et dans les sciences », elle est partout, et particulièrement, pour ne pas dire principalement, « dans la vie pratique, dans les inventions mécaniques, militaires, industrielles, commerciales, etc., dans les institutions religieuses, politiques[2] ». Ce n'est donc pas assez d'égaler, sous le rapport de l'imagination, Archimède à Homère (Voltaire), il faut encore reconnaître ce qu'il y a de juste et de profond dans « l'intuition des civilisations primitives qui ont mis de pair les grands poètes et les grands inventeurs, qui ont érigé en dieux ou demi-dieux, personnages historiques ou légendaires » tous ceux « en qui s'incarne le génie de la découverte ; chez les Hindous, Viçvakarma ; chez les Grecs, Héphaïstos, Prométhée, Triptolème, Dédale et Icare[3] ». Enfin, l'imagination ne produit pas seulement les inventions utiles et glorieuses, elle n'est pas seulement le génie triomphant et heureux ; elle porte encore la responsabilité des rêves, des chimères, des illusions de tout ordre. Il est même naturel

1. Cité par Séailles : *Léonard de Vinci*, p. 405. — Paris, Perrin 1892, in-8°.

2. Ribot. *L'Imagination créatrice*. Préf. VI, Paris, F. Alcan, 1900, in 8°..

3. Ibid., p. 224.

qu'elle ait été envisagée d'abord de ce point de vue et qu'elle ait été appelée une « maîtresse d'erreur et de fausseté » ; la marque de l'invention est en effet plus visible dans l'erreur que dans la vérité. En fait, l'imagination est présente dans toutes les démarches, dans toutes les opérations de l'esprit, dans les plus légitimes comme dans les moins fondées, dans les plus élémentaires et les plus humbles comme dans les plus élevées. Le génie poind déjà dans la perception sensible (Séailles) ; son origine remonte plus haut encore, s'il faut admettre une création subliminale (Flournoy). L'imagination est donc mêlée à toutes les fonctions psychiques, ou mieux, elle est l'ensemble de ces fonctions conçues dans la fécondité de leurs développements, dans la complexité de leurs combinaisons réelles et possibles.

Il est vrai qu'il peut paraître suffisant de découvrir les lois qui président à toutes les constructions imaginatives (lois de l'association des idées), mais ces lois, outre qu'elles sont trop abstraites, et qu'on n'en peut pas même déduire le détail des grands types imaginatifs (esthétique, scientifique, etc.), sont elles-mêmes dérivées et peuvent être conçues comme les lois d'un mécanisme qui joue au service du sentiment et de la volonté.

Si l'imagination est une force qui meut et dirige masse énorme des faits psychiques, elle ne laisse pas d'être elle-même actionnée et mise en mouvement par d'autres forces dont le total forme ce qu'on appelle le tempérament ou le caractère. Elle doit elle-même être conçue comme affective et motrice et non simplement représentative. Autrement dit, elle est une forme

de la volonté. Le caractère moteur de l'imagination ressort avec une netteté particulière dans l'hallucination, la suggestion, le vertige et autres faits pathologiques, qui furent pendant longtemps à la fois l'objet d'une attention avide chez le vulgaire et d'un dédain systématique chez les savants, en raison de leur caractère mystérieux et troublant. Le progrès a consisté à relier les faits normaux aux faits morbides, à retrouver les traces de l'impulsion motrice dans les faits élevés aussi bien qu'élémentaires de l'imagination, à concevoir la volonté comme s'appliquant aux pensées aussi bien qu'aux actes, et l'imagination comme suscitant les croyances aussi bien que les mouvements.

L'imagination, telle qu'on vient de la définir, est si vaste qu'on a peine à en saisir tous les aspects, à l'embrasser en entier et d'une seule vue ; aussi les monographies si nombreuses, qu'on y a consacrées, auront-elles toujours, sans en excepter la présente, un défaut : celui de rester d'abord au-dessous de la curiosité qui s'attache au sujet traité et ensuite de tromper à peu près immanquablement l'attente particulière du lecteur. Les côtés sous lesquels on présente la question de l'imagination doivent en effet toujours paraître arbitrairement choisis ; sacrifie-t-on le merveilleux au normal ? les théories au fait ? ou le contraire ? Il y aura, dans tous les cas, des esprits pour regretter le mode d'exposition suivi, et non sans raison.

L'important après tout est d'adopter un ordre, de laisser leur valeur relative aux questions traitées, d'en respecter l'équilibre et de n'omettre rien d'essentiel. C'est à quoi nous avons visé.

Notre plan est le suivant.

Dans une première partie nous analysons le *contenu*, la *matière* ou les *facteurs* de l'imagination en étudiant ses rapports avec les *sens*, la *mémoire*, la *volonté* et le *sentiment*.

Dans la seconde partie nous décrivons l'imagination entendue comme *fonction créatrice*, sous la forme *spontanée* et *réfléchie*, en prenant pour types de cette dernière l'imagination *pratique, scientifique, esthétique*.

Un chapitre final donne le résumé et les conclusions de l'ouvrage.



CHAPITRE PREMIER

L'IMAGINATION ET LES SENS

1. — L'imagination emprunte sa matière aux sens. — Bases naturelles du surnaturel, du chimérique, du merveilleux.
2. — Voisinage de la sensation. — *a*) Le voisinage trop immédiat produit une coalescence ou fusion, ex. : images consécutives. — *b*) Le voisinage ordinaire produit une simple association, la sensation, d'une part, suggérant des images qui la complètent (perception) ou la transforment et l'altèrent (illusion), de l'autre, vivifiant ces images, leur communiquant sa propre objectivité.
3. — Empiétement de l'image sur la sensation. — La *paresthésie*, variation de la fantaisie sur un thème réel, *illusion* des aliénistes. — Ses espèces : paropsie, paracousie, etc. — Ses degrés : paresthésie simple, généralisée. — Son traitement : chasser la sensation, c'est mettre en fuite les images. — Lois selon lesquelles elle se produit : contiguïté, analogie. — Exemples et faits à l'appui.
4. — Images artificiellement rattachées à des sensations, *hallucinations* des aliénistes. — Ces images ne paraissent plus avoir leur *point de départ*, mais continuent d'avoir un *point d'appui* dans des sensations. — Exemples : les hallucinations de l'enfant à l'état de veille, les hallucinations de la rêverie, du rêve, du somnambulisme, de l'hypnose. — Traitement inverse de celui de l'illusion : en chassant l'image ou idée fausse, on chasse la sensation fausse ou subjective. — La thèse du substratum sensible de l'hallucination confirmée par les expériences de Binet, les observations de Brierre de Boismont, de Janet, le témoignage de Léonard de Vinci.

5. — L'adhérence des images aux sensations explique le fétichisme sous toutes ses formes, divin, humain, les superstitions, singularités, préjugés, etc.
6. — Théorie de la *concrétion* d'Ampère.

L'imagination s'écarte de la réalité, rompt librement avec elle ; elle part néanmoins toujours et nécessairement de la réalité, s'appuie sur elle et reste en contact avec elle. Il suit de là que l'idéalisme et le réalisme sont, à le bien prendre, également vrais, peuvent se concilier et se complètent l'un l'autre.

Le point de vue réaliste est cependant, en un sens, le plus naturel et le plus sûr ; c'est celui auquel il convient de se placer d'abord. La vérité du réalisme ne peut être contestée par cela seul qu'il se fonde sur ce principe que l'imagination suppose une matière sur laquelle elle s'exerce et ainsi ne saurait vivre que d'emprunts faits à la réalité, ne saurait être qu'une mise en œuvre ou combinaison de sensations et de souvenirs. Le réalisme est en outre fécond si on l'entend bien, si on lui attribue la valeur d'une méthode et non celle d'un système : c'est en effet lorsqu'on observe l'imagination aux prises avec la réalité, au contact des faits, qu'on saisit le mieux ses procédés élémentaires, ses lois essentielles.

Étudions donc les rapports de l'imagination avec la réalité, autrement dit de l'image avec la sensation.

§ I. — Tout d'abord l'imagination emprunte nécessairement aux sens sa matière et ses formes, ses données et ses lois. C'est ce que Descartes démontre incidemment, mais avec une rigueur parfaite, aux §§ 6 et 7 de la 1re *Méditation*. Poussons aussi loin

que possible les divagations de la fantaisie ; nous verrons qu'elles rencontrent une limite dans la nature des choses. Les visions du rêve, les hallucinations de la folie « sont comme des tableaux et des peintures qui ne peuvent être formées qu'à la ressemblance de quelque chose de réel et de véritable ; et ainsi, pour le moins, ces choses générales, à savoir des yeux, une tête, des mains, et tout le reste du corps, ne sont pas choses imaginaires, mais vraies et existantes ». S'il était besoin de chercher la confirmation par les faits de cette assertion évidente, on la trouverait dans le témoignage de ceux mêmes qui ont cru former des images sans modèles réels, par exemple celles de Dieu, de la Vierge et des Saints. « Ste Thérèse, un jour qu'elle a une vision de la Vierge, trouve à la céleste apparition une ressemblance avec une certaine image qu'elle tient de la comtesse d'Aragon. Pour St Epiphane (la Vierge) a un type oriental, pour Marie d'Agreda un visage d'Espagnole, pour St Emmerich ce sera une blonde Allemande[1]. » En d'autres termes, il n'y a point, il ne peut y avoir de visions surnaturelles. Comme le disait déjà, aux premiers temps du polythéisme, le poète-philosophe Xénophane :

« Ce sont les hommes qui semblent avoir produit les dieux, et leur avoir donné leurs sentiments, leur voix et leur air... Si les bœufs et les lions avaient des mains, s'ils savaient peindre avec les mains et faire des ouvrages comme les hommes, les chevaux se

1. Bos. *Psychologie de la croyance*, ch. IV. Paris, F. Alcan, 1902, in-18.

serviraient des chevaux et les bœufs des bœufs, pour représenter leurs idées des dieux, et ils leur donneraient des corps tels que ceux qu'ils ont eux-mêmes[1]. »

Quand l'imagination n'emprunte pas directement les formes du réel, quand elle ne les copie pas, elle s'en inspire ; tout ce qu'elle peut faire est de modifier ces formes prises comme des touts, et de combiner leurs éléments d'une façon nouvelle. Enfin quand ses créations n'ont plus une forme sensible, au moins connue, elles ne laissent pas d'avoir nécessairement encore une matière sensible.

« De vrai, les peintres, comme dit DESCARTES, lors même qu'ils s'étudient avec le plus d'artifice à représenter des Sirènes et des Satyres par des formes bizarres et extraordinaires, ne leur peuvent pas toutefois attribuer des formes, et des natures entièrement nouvelles, mais font seulement un certain mélange et composition des membres de divers animaux ; ou bien, si peut-être leur imagination est assez extravagante pour inventer quelque chose de si nouveau que jamais nous n'ayons rien vu de semblable, et qu'ainsi leur ouvrage nous représente une chose purement feinte et absolument fausse, certes, à tout le moins, les couleurs dont ils les composent doivent-elles être véritables.[2] »

Si loin que l'imagination puisse aller, et il semble que sa nature soit d'aller toujours plus loin, dans la décomposition du réel et la composition de formes

1. Cité par FOUILLÉE, *Histoire de la philosophie*, p. 50. Paris, Delagrave, 1879, in 8°.
2. Loc. cit.

idéales ou encore inconnues, elle ne peut cependant jamais quitter terre. Ainsi elle forme des notions de plus en plus simples, mais toujours sensibles. Au lieu de prendre comme éléments de combinaison « ces choses générales, à savoir, des yeux, une tête, des mains, et autres semblables », elle peut prendre « des choses encore plus simples et plus universelles », comme « la nature corporelle en général et son étendue ; ensemble la figure des choses étendues, leur quantité ou grandeur et leur nombre, comme aussi le lieu où elles sont, le temps, qui mesure leur durée, et autres semblables ». « Du mélange » de ces choses « ni plus ni moins que de celui de quelques véritables couleurs » on peut dire que le géomètre forme sciemment ses figures, et que nous formons tous plus ou moins, sans nous en douter, « toutes les images des choses qui résident en notre pensée, soit vraies et réelles, soit feintes et fantastiques » [1].

Une illustration remarquable de ce principe nous est fournie par les élucubrations si étranges du sujet médiumique observé par M. Flournoy. Ce sujet a promené son imagination vagabonde « des Indes à la planète Mars ». Contentons-nous d'analyser, à notre point de vue, le « roman martien ». Ce roman atteste une imagination d'une fécondité prodigieuse. L'auteur ne nous peint pas seulement un monde différent du nôtre, avec d'autres paysages, d'autres habitants ; il prête à ces habitants une langue, parlée et écrite, formée de signes inconnus, cabalistiques, sans analogue dans aucune langue existante.

1. Descartes, ibid.

Or ce roman, bâti de toutes pièces, et sans modèle, par un « esprit désincarné », diraient les spirites, ne laisse pas d'être ou l'imitation ou le contre-pied de la réalité terrestre. Il porte, « à travers de fantaisistes et un peu puériles innovations, une marque très terrienne, même européenne et civilisée ». On remarque, dit M. Flournoy, « une identité foncière du monde martien, pris dans ses grands traits, avec le monde qui nous entoure, et son originalité puérile dans une foule de détails secondaires ». Le sujet évidemment vise à nous dépayser avec son *miza,* véhicule qui « roule sans moteur visible, sur un chapelet de boules » avec « ses globes colorés placés dans l'épaisseur des murs des maisons pour éclairer les rues », avec sa « machine à voler », ses « ponts qui disparaissent sous l'eau pour laisser passer les bateaux », ses personnages qui mangent « dans des assiettes carrées avec une rigole pour le jus », son allaitement « des bébés » à l'aide de « tuyaux allant directement aux mamelles d'animaux pareils à des biches », etc. Mais on n'a pas de peine à saisir le procédé et le point de départ de ces inventions bizarres. Aller à l'encontre des faits terrestres, c'est encore s'inspirer de ces faits.

Quant à la langue martienne, cette création stupéfiante de Mlle Smith, M. Flournoy a démontré, avec beaucoup de pénétration et de sens, qu'elle n'est elle-même « qu'un travestissement enfantin du français ». En effet, elle « se compose de sons qui tous, tant consonnes que voyelles, existent en français », autrement dit, elle n'a pas de sons qui lui soient propres, comme l'allemand a le *ch*, l'anglais, le *th*,

etc. De même si « la forme graphique des caractères est nouvelle,... d'aspect exotique, néanmoins chaque signe martien répond à un signe français ». — Mais « c'est dans la valeur phonétique des lettres, c'est-à-dire dans la correspondance des signes articulés et des signes graphiques qu'on voit percer le mieux la nature essentiellement française du martien ». — Enfin « l'ordre des mots est absolument le même en martien qu'en français ». — Le vocabulaire seul diffère ; encore beaucoup de mots du martien ont-ils le même « nombre de syllabes ou de lettres que leurs équivalents français » [1].

Ces analogies inattendues montrent assez que le martien est un français démarqué, pas assez démarqué cependant pour que des yeux pénétrants ne puissent découvrir le modèle dans la contrefaçon, ou, plus exactement, la matière première dans la façon.

Ainsi, si loin qu'on aille dans les créations de la fantaisie, et alors même qu'on fait appel au surnaturel, aux prodiges de l'imagination « subliminale », on se heurte toujours aux murs de la « prison » des sens, on constate l'impossibilité pour l'homme de s'affranchir de la réalité, et de rien créer que sur le modèle et à l'aide d'éléments empruntés à cette réalité.

§ 2. — Nous allons maintenant montrer que les sensations ne sont pas seulement la matière dont les images sont formées, mais figurent parmi les condi-

1. Th. Flouruoy : *Des Indes à la planète Mars, passim.* 2e édit. Paris, F. Alcan, 1900, in-8°.

tions dans lesquelles elles se forment, autrement dit, ne sont pas seulement les éléments constituants, mais les causes occasionnelles des images.

Tout d'abord il faut tenir compte de ce que Taine appelle « le voisinage immédiat de la sensation » et de l'image. L'image rejoint la sensation de deux manières : elle en est l'anticipation ou le prolongement. L'image par laquelle la sensation se prolonge a paru si importante qu'on lui a donné un nom spécial, celui d'*image consécutive* (*after-sensation, cf.*, en français, *arrière-goût*). Mais celle qui devance la sensation (disons la présensation comme on dit le pressentiment) n'est ni moins remarquable ni moins fréquente. Toutes les deux ont ce caractère commun de se fondre avec la sensation et de n'en pouvoir être que malaisément distinguées.

Aussi peut-on contester le droit de les appeler des images. Elles sont des faits limitrophes, particulièrement instructifs, éclairant le problème de l'origine des images, montrant leur étroite parenté avec les sensations ; elles sont des sensations mêlées d'images ; elles ne sont pas des images proprement dites. Ainsi les images consécutives de la vue ont beau, en certains cas, différer légèrement des sensations, être par exemple des images colorées faisant suite à des images objectives incolores, elles ont beau même se produire, assez longtemps parfois, après les sensations (c'est le cas de Pouchet qui voyait, « en se promenant dans Paris, les images de ses préparations au microscope se superposer aux objets extérieurs », — c'est le cas des *obsessions* musicales, verbales, etc.), elles sont soit trop contiguës, soit trop semblables aux

sensations pour mériter le nom d'images, si l'image est autre chose qu'une simple reproduction de la sensation ou souvenir, si elle est une invention de l'esprit suggérée par la sensation.

Le voisinage trop immédiat de la sensation et de l'image produit donc l'empiétement de l'une sur l'autre, ou la coalescence des deux. La réalité trop présente exclut le rêve. Il faut un certain recul, un certain éloignement dans le temps et dans l'espace pour que les objets réels perdent leur caractère *sensible,* se transforment dans notre esprit, revêtent la forme d'*images*.

Mais le mot image a deux sens : il désigne un fait d'invention et un phénomène de croyance. Plus simplement, l'image a deux caractères : la nouveauté et l'intensité. Si le voisinage des sensations tient en échec ou réduit l'imagination entendue comme le pouvoir créateur de l'esprit, en revanche elle contribue à accroître la foi que l'esprit a naturellement en ses propres conceptions, et elle donne à celles-ci plus d'intensité et de relief. D'autre part, la sensation immédiate ou prochaine n'absorbe pas toujours et nécessairement l'esprit tout entier, elle peut laisser le champ libre aux images, bien mieux en provoquer l'apparition, en déterminer les formes, en diriger le cours.

Même la sensation est toujours à quelque degré suggestive d'images. Mais deux cas se présentent : ou la sensation ne suggère que les images, qui en sont le complément naturel, qui y ont été toujours et nécessairement associées dans les expériences antérieures, et il y a alors *perception* ; ou elle suggère des images et des souvenirs de tout ordre, sans rapports

avec elle, ou sans autres rapports qu'accidentels et bizarres, et il y a alors *illusion*. Ainsi il y a *perception* quand je reconnais par exemple, à l'aspect, qu'un fruit est mûr, qu'une étoffe est moelleuse, et il y a *illusion* quand je vois des figures dans le feu, un visage dans la lune, des formes d'animaux dans les rochers, les nuages, etc. La perception est un cortège d'images qui accompagne de *droit* une sensation donnée et ne tend qu'à la compléter ; l'*illusion* est une ou plusieurs nuages parasitaires, entées sur une sensation et qui l'étouffent et la supplantent.

Au reste la perception et l'illusion ne diffèrent pas essentiellement. Elles sont toutes les deux une série d'images suggérées par une sensation. Elles donnent toutes les deux le sentiment de la réalité présente, de l'*objectivité*. Expliquer l'une serait expliquer l'autre. TAINE ramenait la perception à l'illusion, et la définissait une illusion fondée ou « hallucination vraie », mais il est plus naturel et plus juste d'expliquer l'illusion par la perception.

La perception est une série d'images produisant l'effet de sensations, donnant l'illusion de la réalité. Mais comment les images de la perception s'objectivent-elles ainsi ? Ce ne sera point résoudre le problème que d'en généraliser l'énoncé. Il ne servira point de dire que toute image entraîne naturellement la croyance à la réalité de son objet, est ou tend à devenir hallucinatoire, car il s'agit précisément de savoir d'où provient la puissance d'illusion inhérente aux images. Selon nous, cette puissance ne provient pas de la nature ou de l'intensité des images, mais de la liaison des images avec la sensation.

La sensation seule est objective, je veux dire donne l'indéfinissable impression de la réalité. Mais telle est la force du lien qui existe entre une sensation présente et celles qui lui furent autrefois associées dans l'expérience que non seulement elle les rappelle, mais encore elle les rend présentes, elle leur communique son propre caractère de réalité actuelle, d'objectivité. Ce lien d'association s'établit même entre une sensation et des images d'espèces différentes, par exemple entre une sensation visuelle et des images auditives, tactiles, etc. Ainsi quand je vois le fer, je crois en sentir la dureté ; inversement, je crois voir le fer, quand je ne fais que le toucher ; je revois la cloche rien qu'à l'entendre, et je puis l'entendre rien qu'à la voir, etc. Supprimons par la pensée la sensation initiale, et laissons subsister les images, l'impression de réalité ou l'*illusion* disparaît.

Une comparaison peut faire voir comment les images suggérées par une sensation prennent un caractère hallucinatoire. Je tiens un bâton à la main et je touche le sol ; je crois sentir le sol au bout du bâton. Je tire à moi un fil tendu, je sens la résistance du fil à l'extrémité la plus éloignée de ma main. L'impression de *réalité* donnée par la sensation tactile, située effectivement au bout des doigts, se transmet donc de cette sensation à l'image visuelle qui l'accompagne, image de l'extrémité du bâton ou du fil, où ma main n'atteint pas. Si comme, nous le croyons, le sentiment d'objectivité ne peut être donné que par la sensation, il faut donc admettre une objectivation par *influence*, un *courant* d'objectivité qui passe de la sensation aux images. Les images, par

nature subjectives et internes, sont accidentellement douées d'objectivité, d'extériorité, par cela seul qu'elles se trouvent reliées à une sensation. Il y a là un phénomène, non d'association pure et simple, mais de combinaison ou d'affinité entre les sensations et les images. Ce phénomène mériterait un nom spécial. Appelons-le une *suggestion* et posons cette loi : *Les images suggérées par une sensation ont le caractère d'objectivité de cette sensation.*

Ainsi « le voisinage de la sensation » n'est pas uniquement préjudiciable à l'imagination. La sensation entre sans doute en conflit avec l'image, la refrène, la contient, mais elle lui sert aussi de point d'appui, lui donne corps et vie. L'imagination est comme Antée qui reprenait des forces en touchant la Terre sa mère ; elle est fille des sens, elle se ranime et se réveille au contact de la réalité sensible.

Ainsi donc la sensation n'est pas seulement la matière première ou l'étoffe dont les images sont faites ; elle en est encore le point de départ, la cause provocatrice, elle en est enfin le soutien ou l'appui.

§ 3. — Voyons quelles conséquences découlent de là, quels faits s'expliquent par ces principes.

Si, comme le croit M. Ribot, l'attention est un état qui répugne à notre nature, la *perception* ou adaptation parfaite de l'esprit à la réalité devra être l'exception et l'*illusion*, la règle. C'est bien en effet ce qui paraît. La perception rigoureusement exacte est un idéal rarement atteint. Nos sensations, suffisamment vraies pour les besoins de la vie pratique, sont scientifiquement erronées. Elles ne sont point

pures, elles se présentent avec un cortège d'images habituelles, de jugements et de raisonnements tout faits, de préjugés. Ainsi nous ne voyons pas les choses telles qu'elles sont, mais telles que nous les avons vues et que nous nous attendons à les voir. Notre « imagination ayant été vivement frappée de certains objets, les traces de ces objets se rouvrent par la moindre chose qui y a rapport. C'est pour cette raison que nous imaginons voir des chariots, des hommes, des lions ou d'autres animaux dans les nues, quand il y a quelque peu de rapport entre leurs figures et ces animaux ; et que tout le monde, et principalement ceux qui ont coutume de dessiner, voient quelquefois des têtes d'hommes sur des murailles où il y a plusieurs taches irrégulières[1] ». Ce genre d'illusion, auquel on donnerait bien le nom de *paresthésie,* se rencontre en particulier chez les esprits paresseux, portés à la rêverie, chez les déprimés, les malades, lesquels laissent errer leur regard sur les broderies d'un rideau, les dessins d'une tapisserie, s'amusant à y chercher des figures bizarres, comme on s'amuse à suivre l'imprévu des images du kaléidoscope. Ceux mêmes qui ne se complaisent pas à ces jeux de l'imagination automatique ne laissent pas de s'y prêter à leur insu. Nous regardons d'un œil prévenu les objets familiers. Nous posons sur eux des images formées d'avance. De là tant d'erreurs dans la vision des choses réelles, de là tant de pseudo-reconnaissances : « Je regarde, dit Sully, un viaduc en briques situé à deux milles ; je le vois en rouge

1. Malebranche, *Rech. de la Vérité,* liv. II, 2e part., ch. II.

vif, alors que sa teinte réelle, à cette distance, est bien moins foncée[1] ». De même, cet homme qui venait de loin vers moi, je le reconnais à sa démarche, à sa taille ; il s'approche, je m'aperçois que je ne le connais point et qu'il est réellement tout autre qu'il m'était apparu. La sensation est ainsi le plus souvent une fausse piste sur laquelle notre esprit s'égare, et comme les images qu'elle traîne à sa suite sont emportées dans ce mouvement de vie et de réalité qui lui est propre, l'*illusion* est complète, il y a *pseudo-sensation* ou *paresthésie*.

Nous écarterons ici, comme oiseuse, la distinction des *illusions* provenant d'une sensation à venir (pré-sensation) et d'une sensation passée (arrière-sensation). En fait, à la base de toute *illusion* est une sensation *actuelle,* sans préjudice de celles qui ont précédé ou suivront, et qui peuvent paraître plus importantes. Est-il vraiment, comme le dit PASCAL, au pouvoir de l'imagination de susciter, de créer des sensations ? Peut-être, mais il faut pourtant faire la part qui revient ici aux souvenirs et aux *sensations réelles*. Celui qui, assis, la serviette déployée, devant une table appétissante, se sent venir l'eau à la bouche, respire *en fait* la fumée des plats, le parfum des fleurs et des fruits : à l'appel de ces *sensations,* ses souvenirs de gourmet l'assaillent et le troublent ; une griserie lui vient. Son imagination se monte sur les plaisirs entrevus ; ces plaisirs, il ne les devine pas, il les connaît et les retrouve ; il ne les *pressent* pas,

2. J. SULLY, *Les illusions des sens et de l'esprit,* tr. fr. p. 65, 2e édit. Paris, F. Alcan, 1889, in-8o.

il les *res-sent*; bien plus, à vrai dire, il les *sent*. Mais pour les *sentir* ainsi, comme pour les *pressentir* et *res-sentir*, il a dû partir de *sensations réelles*, à propos desquelles son imagination a pris feu, qu'elle a grossies et surtout amplifiées, développées.

A l'appui de ceci on pourrait citer encore une curieuse remarque faite par Dugald Stewart : « Quoique en général les illusions de l'imagination soient beaucoup plus fortes dans les ténèbres qu'à la lumière du jour où elles sont incessamment corrigées et détruites par la vue d'objets réels, toutefois une *obscurité totale est moins alarmante* pour un esprit faible, frappé de quelques récits d'apparitions, que *la lueur pâle et douteuse du crépuscule, qui offre à ses conceptions un moyen de fixer et de prolonger leur durée, en s'attachant à quelque objet* dont, à travers cette obscurité, l'œil saisit imparfaitement la figure[1]. »

Les illusions qui viennent d'être mentionnées appartiennent toutes à la vue. Mais les autres sens ont aussi les leurs, et la paresthésie (sensation fausse) pourrait se décomposer en *paropsie* (vision fausse), *paracousie* (audition fausse), etc. Citons des exemples de paracousie. Le coq-à-l'âne est souvent un mot mal entendu, suggérant l'idée d'un autre mot vaguement homonyme et pas du tout synonyme. Je ne sais plus qui, en visite chez Hugo, entendant un coq chanter, s'écria : « Tiens ! il a dit : *Victor Hugo*[2] ! »

La transformation des sensations en images est si

1. Dugald Stewart : *Philosophie de l'esprit humain*, t. I, ch. III, de la Conception, trad. L. Peisse. Paris.

2. V. Hugo : *Choses vues*.

naturelle qu'en certains cas elle doit immanquablement se produire. C'est là-dessus que comptent les prestidigitateurs. Tout leur art consiste à annoncer et à esquisser des mouvements que l'imagination prévenue des spectateurs parfait et achève. Sur le même principe repose un fait d'une importance considérable : l'intelligence des signes. Si on déchiffre la plus détestable écriture, si on entend le langage le plus mal prononcé, c'est que l'imagination, guidée par la réflexion et la mémoire, supplée ici aux imperfections et aux lacunes des formes et des sons. De même encore, si « un dessinateur habile peut indiquer une physionomie par quelques grands traits », c'est que « l'esprit du spectateur a été tellement familiarisé, par une expérience répétée et une attention toute spéciale, avec l'objet, qu'il est prêt à construire l'image mentale requise, à la moindre suggestion extérieure[1] ».

Les illusions ci-dessus mentionnées sont *spéciales*: ce sont des images de même nature que la sensation qui les suggère, visuelles par exemple. Lorsque les images, suggérées par une sensation, sont d'une autre espèce que cette sensation, ou, pour mieux dire, sont de toute espèce, l'illusion peut s'appeler alors *complète* ou *généralisée*. Ainsi on raconte que le jour de l'exécution du maréchal Ney, un visiteur, s'étant fait annoncer sous le nom de M. Maréchal aîné, les assistants, à ce nom mal prononcé ou mal compris, furent saisis d'épouvante, et crurent voir, quand le visiteur entra, le maréchal leur apparaître, se dresser

1. J. Sully. *Les illusions des sens et de l'esprit*, tr. fr.. p. 67.

devant eux en chair et en os. Une sensation auditive avait produit ici une illusion de l'ouïe et de la vue.

On pourrait citer maints exemples analogues. Une petite fille qu'on habillait entend dire à sa mère que son pantalon a reçu un coup de fer, est *brûlé.* Elle pousse des cris déchirants ; elle sent la brûlure dont on parle ; impossible de la rassurer ; on lui montre la partie roussie, on la touche sous ses yeux, on veut la lui faire toucher ; on lui dit, on lui prouve que cela ne brûle pas. L'enfant ne voulut rien entendre. Il fallut céder à ses cris et lui retirer ce pantalon qui, à la lettre, la brûlait. Un mot, peut-être une perception visuelle, celle de la partie brûlée, avait suffi pour déterminer l'impression aiguë, nette et précise, de brûlure.

Les sensations tactiles sont souvent le point de départ d'images particulièrement intenses, terrifiantes, comme si le contact donnait une impression d'objectivité plus forte que les autres sensations, comme si le toucher méritait le nom de sens de l'extériorité qu'on lui a donné quelquefois. On connaît l'histoire de ce boucher « resté suspendu par le bras au crochet de son étau. On le dégagea terrifié, poussant des crix affreux, se plaignant de souffrir cruellement. Or le crochet n'avait pénétré que dans le vêtement et le bras était indemne[1] ».

« Il y en a qui de frayeur, dit encore Montaigne, anticipent la main du bourreau, et celui qu'on

1. Hack Tucke, l'*Esprit et le corps*, tr. fr. p. 104, cité par Ribot : *Psychologie des sentiments*, p. 143. Paris, F. Alcan, 1896, in-8°. D'autres faits analogues sont rapportés au même endroit.

dépendait pour lui lire sa grâce, se trouva raide mort sur l'échafaud, du seul coup de son imagination[1]. »

Ainsi s'expliquent les terreurs, les visions, les croyances jugées superstitieuses et folles. Ainsi s'explique surtout qu'on ne puisse s'en défendre par le raisonnement. Il y a à l'origine de ces hallucinations un fond de vérité objective. Elles se mêlent si bien à la sensation initiale qu'elles en paraissent être, non une superfétation, mais un prolongement naturel ; elles sont si bien liées entre elles, elles sortent si naturellement les unes des autres que par là encore elles font illusion. Celui qui, la nuit, traversant une forêt, prend peur au craquement des branches mortes ou au bruit de ses pas, se rend bien compte, à la réflexion, que le passant qu'il imagine marchant sur ses traces n'existe pas ; mais, pas plus qu'il ne peut s'empêcher d'entendre le bruit de ses pas et l'écho qui les prolonge, il ne peut s'empêcher d'avoir ces images affolantes qui sont aussi le prolongement ou l'écho naturel de ses sensations, ni d'avoir en elles la même foi instinctive et aveugle qu'il a en ses sensations. Le lien qui existe entre les sensations et les images n'est pas un lien logique, c'est pourquoi le raisonnement ne détruit pas l'illusion. Pour dissiper une illusion, il faudrait pouvoir chasser « la sensation normale qui en est le point de départ » (Taine). C'est ainsi que par la douche on essaie de guérir le fou de ses visions ; on provoque une sensation violente pour chasser non pas tant les images qui l'obsè-

1. *Essais*, I, xx.

dent que la sensation provocatrice de ces images. Mais on atteint le but plus sûrement encore quand on sait au juste quelle est la sensation qu'il s'agit de chasser : « C'est ainsi qu'un sujet voyant tous les objets se transformer en spectres d'araignées monstrueuses », il suffit, pour le guérir de ses hallucinations, de la simple « *application d'un bandeau sur les yeux*[1] ».

De même, « M. Pavlofski, poursuivi comme nihiliste et jeté en prison, avait des hallucinations de l'ouïe, *dues au bruit de ses pantoufles*. Pendant le jour, dit-il, je courais de côté et d'autre dans ma cellule, mes pantoufles criaient ; ce bruit, par une bizarrerie inexplicable, me rappelait les refrains de chansons obscènes que j'avais entendu vociférer par des ivrognes attardés dans la rue. Je m'efforce de penser à autre chose. En vain je tâche de faire cesser ce dégoût que j'éprouve ; je veux me persuader que ces chants ne sont que grotesques, naïfs peut-être. Mais tout à coup une voix de fausset, aiguë et fêlée en même temps, me les crie aux oreilles en accentuant avec ironie les passages les plus ignobles... Je jetais mes pantoufles avec fureur et me mettais à courir pieds nus sur les dalles froides du plancher. *Cela faisait passer les hallucinations* de l'ouïe[2] ».

Étendons et précisons la loi qui se dégage de ces faits.

Dans les cas précédemment étudiés, le rapport entre

1. TAINE. *L'Intelligence*, I, p. 111, 3e édit. Paris, Hachette, 1878, in-18.

1. PAULHAN. *L'activité mentale*, p. 100. Paris, F. Alcan, 1889, in-8°.

la sensation et les images, si bizarre et illogique qu'il paraisse, se laisse cependant assez aisément saisir. C'est ou un rapport de contiguïté *naturelle* ou un rapport d'analogie plus ou moins lointaine entre un objet réel et présent et un objet ou une personne absents, évoqués par l'esprit. Voici un cas de contiguïté que j'appelle naturelle. Richard, mari trompé, lit les lettres écrites à sa femme par son amant « pour s'exciter », se monter au ton de la colère. « Dans ce cerveau un peu assoupi, l'*imagination avait besoin, pour s'aviver, de représentations extérieures*. Ainsi de certains voluptueux qui appellent le livre et l'image à l'aide de leur sens amortis. Ces lettres, il les savait par cœur; mais, à la lecture, les phrases prenaient corps, les mots étincelaient comme des regards » (A. Daudet, *la petite Paroisse*). Voici maintenant un cas d'analogie : « Un chevalier de la Table ronde, apercevant sur la neige une goutte de sang tombée de la blessure d'un héron, crut reconnaître dans cette tache rouge la bouche qu'il aimait, et ne sortit de son extase que lorsque la neige eut fondu [1], » ou, si l'on préfère un exemple moins romanesque, je citerai cette observation de M. Paulhan : « J'ai eu autrefois, et j'ai encore, mais à un degré moins élevé, une grande facilité pour entendre des airs, des sons d'instruments, en *me tenant près d'une chute d'eau*, ou bien en *me trouvant en wagon*, enfin en *me tenant près d'une cause de bruit continu, assez fort et indifférencié* [2]. »

1. Cherbuliez. *L'Art et la nature*, p. 164. Paris, Hachette, 1892.

2. *L'Activité mentale*, p. 99.

§ 4. — Dans les deux cas qu'on vient de dire, pris pour types de tous ceux qu'on a cités jusqu'ici, l'association entre la sensation et l'image est en somme naturelle et s'explique selon des lois connues. Ceux sur lesquels nous allons à présent attirer l'attention sont tout autres. Ils consistent en ceci : des images sont artificiellement rattachées à une sensation ; elles gravitent autour de cette sensation, sans en être, même indirectement, issues. La sensation est alors, non plus le point de départ, mais seulement le « point de repère » (Binet) ou mieux encore, le point d'appui des images, le « clou » où elles se fixent. La sensation n'en joue pas moins, dans ce cas, le rôle important qu'on lui a déjà vu remplir : elle communique aux images son propre caractère d'objectivité. Elle est ainsi une condition nécessaire de la vie des images, sans en être aucunement la source ou la cause.

Dans la langue de l'aliénation mentale (Brierre de Boismont, Esquirol), les faits que nous venons d'analyser s'appellent des *illusions,* ceux dont nous allons parler des *hallucinations.* Les hallucinations sont censées différer des illusions en ce qu'elles se produiraient en dehors de toute impression actuelle. On a contesté l'exactitude de cette distinction. Comment savoir, a-t-on dit, si à la base des hallucinations ne se trouve pas quelque action extérieure, comment ne pas supposer même qu'il s'en trouve toujours une, aperçue ou non ? L'hallucination n'est-elle pas simplement une illusion développée, dont on ne retrouve plus l'origine matérielle ? Rien n'est plus vrai, plus admissible du moins. Mais si, théoriquement, l'hallucina-

tion est toujours réductible à l'illusion, cette réduction ne peut cependant toujours être opérée en fait, c'est pourquoi la distinction subsiste.

Mais d'ailleurs, pour n'avoir pas, au moins en apparence, son origine dans la sensation, l'hallucination n'est pas suspendue en l'air. Elle repose ou s'appuie sur des objets matériels. Par là elle se rapproche de l'illusion.

C'est ce qui apparaît dans les jeux de l'enfant. Il a l'imagination très souple, mais très matérialiste. Il entre aisément dans toutes les fictions, mais il pose chacune d'elles sur un fond de réalité. Il a le goût, le besoin des poupées ou autres objets matériels figurant ses conceptions. S'il joue au cavalier, il lui faut une chaise pour figurer le cheval, et une ficelle en guise de rênes, un bâton en guise de fouet. Toutes ses images ou représentations réclament un point d'appui matériel ; il est vrai qu'elles se posent librement et indifféremment sur tous les objets, prennent toutes les formes et rayonnent en tous sens. Tout lui est bon pour figurer ses conceptions. Veut-il un sabre ? Tout entre ses mains devient sabre : une baguette, une pierre, un ruban... Un assemblage informe de lignes capricieuses est, pour lui, un tableau plein de naturel et de vie qu'il contemple avec ravissement[1]. Il joint ainsi au plus grand laisser-aller, aux plus audacieux caprices de la fantaisie une vive préoccupation de la vérité matérielle. C'est qu'il tient à ses

1. Voir, pour le détail des faits, un remarquable chapitre de Mme Necker de Saussure, *L'Éducation progressive*, liv. III, ch. IV.

illusions. Instinctivement il saisit et ne lâche plus le fil qui relie ses images à la réalité.

L'esprit de l'enfant s'éloigne de plus en plus de l'exacte représentation de ces objets matériels auxquels il rattache artificiellement ses images. En effet, il *pense par analogie*, et ce mode de pensée amène les complications et les détours les plus imprévus. Mais au moment où la pensée de l'enfant est telle qu'on ne peut plus la suivre en ses libres caprices, on observe qu'elle continue de flotter encore autour d'objets matériels. Ainsi une fillette de trois ans jouait avec de petites amies imaginaires : elle leur avait donné des noms de son invention, Marie et Marguerite de *Javril* (?), elle les voyait, leur parlait, leur tendait la main, les faisait asseoir à côté d'elle à table ; elle reprochait à sa mère de marcher dessus, en circulant par la chambre. De telles images ne sont plus des illusions, mais des hallucinations. Elles ne dérivent plus des sensations, mais elles se posent encore sur des objets sensibles. Il semble qu'on suive ici le passage de l'illusion à l'hallucination et qu'on découvre la loi qui régit ces deux faits. Les hallucinations dérivent des illusions comme les illusions des sensations, et le même procédé, l'analogie, transforme les sensations en illusions et les illusions en hallucinations. Entre les unes et les autres il n'y a qu'une différence de développement ou de degré.

La même loi s'observe dans ces cas d'hallucination et de demi-hallucination qu'on appelle le rêve et la rêverie.

La rêverie a besoin « du concours des objets environnants ». Elle a ses asiles privilégiés. Pour rêver

à son aise, ROUSSEAU allait s'asseoir « au bord du lac, sur la grève ; là le bruit des vagues et l'agitation de l'eau, fixant ses sens et chassant toute autre agitation, le plongeaient dans une rêverie délicieuse ». Se laissait-il seulement bercer et engourdir par « le flux et et le reflux de cette eau, par son bruit continu, mais renflé par intervalles, frappant sans relâche son oreille et ses yeux ? »[1] Non, il est permis de supposer encore que ces « impressions légères des objets environnants », qui se mêlaient à ces rêves, en entretenaient la fugitive illusion, établissant ce courant d'objectivité qui va des sensations aux images.

Le rêve est, dans la majorité des cas, une hallucination entée sur une sensation, autrement dit une *illusion*. C'est ce qu'attestent tous les observateurs (CHARMA, MAURY, TISSIÉ, etc.) Ainsi, au temps des bonnets de coton, quelqu'un, s'étant trop serré la tête, rêva qu'il était pris par les sauvages et scalpé. Un autre, ayant aux pieds une boule d'eau chaude, rêva qu'il faisait l'ascension de l'Etna, etc. L'enroulement du drap autour du corps, la gêne des mouvements respiratoires, la chute d'une couverture, le refroidissement, ou au contraire la trop grande chaleur du lit, la transpiration, voilà autant de causes déterminantes des rêves[2]. Cependant les rêves ne peuvent pas tous être ainsi directement rattachés à une impression extérieure. Ils sont parfois non des illusions,

1. ROUSSEAU. *Les Rêveries du promeneur solitaire*, 5e promenade.

2. Cf. GRASSET, *L'Hypnotisme et la suggestion*, p. 15. Paris, O. Doin, 1903, in-18.

mais des hallucinations. Mais alors ils ne laissent pas d'évoluer encore autour des sensations du dormeur. Ainsi un malaise physique peut fort bien se traduire, en rêve, par une angoisse morale : j'en ai fait bien souvent l'expérience. Autrement dit, on peut évoquer ici la loi d'association, dite loi d'*intérêt,* d'après laquelle « la ressemblance affective réunit et enchaîne des représentations disparates... La joie, la tristesse, l'amour, etc. peuvent devenir un centre d'attraction qui groupe des représentations ou événements sans rapports rationnels entre eux, mais qui ont la même marque émotionnelle : joyeuse, mélancolique, érotique, etc.[1] » Il n'y a pas de rêve qui, à ce compte, ne puisse être rattaché à des sensations.

Le rapport, direct et éloigné, que nous croyons saisir entre les sensations et les images, apparaît clairement dans le somnambulisme et l'hypnose.

Le somnambule, comme on sait, a les yeux ouverts. Ce ne sont pas cependant ses sensations, mais ses images visuelles, qui dirigent sa marche. Il n'a pas d'autres sensations que celles que son rêve appelle et commande ; mais ces sensations qui lui restent paraissent avoir un degré exceptionnel d'acuité et de tension. Ne faut-il pas supposer dès lors qu'elles soutiennent et précisent son rêve ? Nous pensons avec M. Tissot qu' « il y a dans le somnambulisme une sorte de *vision véritable,* comme il y a dans ceux qui

1. Ribot. *L'Imagination créatrice,* p. 31. Cf. Dugald Stewart, *Phil. de l'esprit humain,* t. I, ch. v, sect. 2. « Des choses entre lesquelles nous ne saisissons aucun rapport, lorsque nous les envisageons en elles-mêmes, peuvent néanmoins s'associer dans notre esprit, parce qu'elles l'affectent de la même manière. »

font, pendant qu'ils dorment, une conversation avec d'autres qui sont éveillés, une audition particulière compatible avec le sommeil ». L'auteur conclut de là que des somnambules aveugles ne pourraient se diriger en rêve comme des somnambules voyants. « On s'est assuré, en tout cas, » sur ces derniers, « en dérangeant les objets dont ils devaient avoir besoin, qu'*ils les voyaient, non pas d'une vue intérieure et antécédente, mais d'une vue externe et actuelle*[1]. » Si le somnambule n'a que des sensations conformes aux images de son rêve, il a donc du moins ses images appuyées sur des sensations, et la force de son imagination viendrait précisément du secours que lui prêtent ses sens hyperesthésiés.

Dans l'hypnose, le rôle des sensations est plus net, plus facile à établir encore que dans le somnambulisme naturel. On connaît les procédés d'hypnotisation : les passes, les attouchements rythmiques, la fascination par le regard, le commandement bref, fortement accentué, etc. Ces procédés se sont fait tort les uns aux autres. Comme ils réussissent tous également bien, on a cru qu'aucun d'eux n'était nécessaire, utile, vraiment efficace. C'était mal raisonner. Si on peut indifféremment employer l'un ou l'autre, on ne peut se dispenser de recourir à l'un d'entre eux. C'est ainsi qu'il faut interpréter la page suivante de Renouvier. « Le *procédé quelconque* employé par le magnétiseur n'a *aucun effet particulier physique*... Une foule de méthodes fort différentes ont réussi à produire l'état magnétique : j'ai déjà

1. *De l'Imagination*, p. 93. Paris, Didier, 1868.

signalé le *baquet* (Mesmer), l'*arbre* (Puységur), les *passes,* l'action mystique de la volonté d'un opérateur. Les procédés se généralisent encore si nous songeons aux pratiques de la magie, de la sorcellerie et des jongleurs, et aux secours matériels dont les anciens faisaient usage pour déterminer l'extase magnétique. Enfin des phénomènes analogues se produisent *en l'absence de toute jonglerie* (oui sans doute, si l'on entend en l'absence de toute sensation *artificiellement provoquée,* mais non pas pour cela, ajouterai-je, en l'absence de toute sensation...). *Je ne nie point les rapports physiques, mais je n'en vois point de particuliers*[1]. » A la bonne heure ! Mais ce n'est peut-être pas assez de ne point nier ces rapports, il faut encore admettre qu'il est nécessaire qu'ils se produisent, de quelque façon que ce soit d'ailleurs.

Il s'agit en effet d'établir un courant entre les sensations et les images, de faire passer le sujet, sans qu'il s'en doute, de celles-ci à celles-là. Pour cela, après avoir provoqué en lui une sensation forte qui l'absorbe tout entier, il faut profiter en quelque sorte de sa surprise pour rattacher à cette sensation les images qu'on lui veut suggérer. Les images suggérées susciteront ensuite certaines sensations à l'exclusion de toutes autres, mais, avant d'être ainsi évocatrices ou provocatrices de perceptions, elles auront été elles-mêmes évoquées ou provoquées par des perceptions.

Il est remarquable encore que pour déloger de

1. *Essais de critique générale.* Psychologie rationnelle, t. II, pp. 23-4.

l'esprit une image ou suggestion, il faut susciter une sensation provocatrice d'images contraires. Cela pourrait s'appeler établir un contre-courant d'images ou « contre-batterie d'enchantements ». MONTAIGNE raconte qu'il guérit un sien ami du danger des « aiguillettes nouées » (suggestion bien connue, souvent mentionnée dans les traditions populaires) par l'application sur les reins d'une médaille réputée préservatrice de ce danger et par d'autres « singeries » qui sont, comme il dit, « le principal de l'effet ». Voir dans les *Essais* (liv. I, ch. xx) ce récit trop gaulois, et surtout trop long, pour être rapporté ici.

De curieuses expériences de M. BINET ont mis en lumière l'existence d'un objet matériel, « servant de substratum » à l'hallucination hypnotique. On montre à un sujet un carton de papier blanc en lui disant : c'est votre portrait. Il voit ce portrait apparaître sur le carton qu'on lui tend, en décrit la pose, en discute la ressemblance. On mêle le carton à d'autres entièrement pareils. Le sujet le reconnaît au grain du papier, ou à on ne sait quels « détails particuliers », que perçoit son sens visuel hyperesthésié. « Ces détails lui servent de point de repère pour projeter l'image. Ce sont comme des *clous* qui fixent le portrait imaginaire sur la surface blanche. C'est si vrai que l'expérience réussit plus sûrement par l'emploi du papier ordinaire que par l'emploi du papier de bristol. Plus le point de repère est visible, plus l'hallucination est forte et durable[1]. »

1. BINET. *La Psychologie du raisonnement,* p. 57 et suivantes. Paris, F. Alcan, 1886, in-18.

Taine a signalé d'après Brierre de Boismont des faits analogues. Il rapporte qu'un peintre expliquait ainsi son procédé pour peindre de mémoire : « Lorsqu'un modèle se présentait, je le regardais attentivement pendant une demi-heure, esquissant de temps en temps ses traits sur la toile. Je n'avais pas besoin d'une plus longue séance... Lorsque je voulais continuer le portrait, je prenais l'homme dans mon esprit, *je le mettais sur la chaise, où je l'apercevais aussi distinctement que s'il y eût été en réalité... Toutes les fois que je jetais les yeux sur la chaise, je voyais l'homme*[1]. » Le fait est d'autant plus remarquable qu'il ne s'agit ici que d'imagination reproductrice. Si les souvenirs exacts et précis ont besoin d'être ainsi renforcés et soutenus par des sensations *étrangères*, *a fortiori* les images fictives ne sauraient-elles tenir debout toutes seules, et sans l'appui de sensations.

La nécessité de poser de telles images sur des objets réels, à tout le moins le grand avantage qu'il y aurait pratiquement à le faire, au point de vue, non seulement de la fixation des souvenirs, mais de la recherche de l'inspiration, a été indiqué par Léonard de Vinci dans un passage particulièrement curieux : « Je ne puis m'empêcher, dit-il, de mentionner parmi ces préceptes un nouveau moyen d'étude (una nova inventione di speculatione) qui, bien qu'il puisse sembler médiocre et ridicule, est néanmoins d'une grande utilité pour élever l'esprit à des inventions variées. Et c'est quand tu regardes un mur

1. Taine. *L'Intelligence*, t. I, p. 91.

sillonné de crevasses ou dont les pierres juxtaposées paraissent : si tu as à composer quelque scène, tu peux y découvrir l'image de divers paysages, ornés de montagnes, de fleurs, de rochers, d'arbres, de larges vallées et de collines, ou encore tu peux y voir des batailles, des figures en action, des visages et des costumes étranges, une infinie variété d'objets que tu peux ramener à des formes distinctes et bien dessinées. Et toutes ces choses apparaissent sur ces murs, comme dans le son d'une cloche tu crois entendre le nom ou le mot que tu imagines[1]. »

Dans un autre ordre de faits, M. Pierre Janet incline à admettre que toute hallucination a un point d'appui matériel. « J'ai lu quelque part, dit-il, la description d'une hystérique qui prenait dans une crise la posture des tableaux qui étaient dans sa chambre. Le fait ne m'étonnerait pas. Lucie tourne toujours les yeux vers ses rideaux et je me suis demandé souvent si elle aurait la même crise dans une chambre sans rideaux. Marie rêve d'incendie pendant sa crise, si elle survient pendant la nuit, et ne songe pas à l'incendie, si sa crise survient pendant le jour. C'est très probablement parce que la nuit elle voit une lampe allumée à peu de distance de son lit[2]. »

La loi de l'adhérence des images à des sensations paraît ainsi surabondamment prouvée. Ou les images sortent plus ou moins naturellement des sensations,

1. Cité par Séailles. *Le Génie dans l'art,* p. 172, Paris, Germer Baillière, 1883, in-8°.

2. *L'Automatisme psychologique*, p. 52, Paris, F. Alcan, in-8°.

ou elles sont artificiellement rattachées, incorporées à des sensations, sans rapport naturel ou logique avec elles. Dans les deux cas, elles empruntent aux sensations leur apparente objectivité, leur pouvoir d'illusion.

§ V. — Cette loi explique un nombre considérable de singularités, de manies, de superstitions, de préjugés que les moralistes ont souvent signalés pour confondre notre raison et humilier notre orgueil.

Elle explique d'une façon générale le fétichisme, entendu comme la superstition qui s'attache à des objets matériels, ou qui a seulement dans ces objets son point de départ, son prétexte.

« L'homme est toujours porté, dit Guyau, à faire grand cas des signes, de tout ce qui est une représentation matérielle, de tout ce qui parle à ses yeux et à ses oreilles ; aussi la parole sacrée, les écrits qui la transmettent, tout cela n'est pas seulement pour lui un symbole ; c'est une *preuve* même de sa foi. J'entendais dire un jour dans une église : — Une preuve incontestable que Moïse s'est entretenu sur la montagne avec le Seigneur, c'est que le mont Sinaï existe encore. — Cette sorte d'argument a toujours prise sur les peuples. Livingstone raconte que les nègres ne tardaient pas à l'écouter et à le croire du moment où il leur montrait la Bible, en leur disant que le Père céleste avait marqué sa volonté sur ces feuilles de papier ; ils touchaient les feuilles et ils acquéraient la foi. » Chez les civilisés eux-mêmes la foi religieuse s'établit et se soutient par des moyens à peine moins grossiers, en tout cas de même nature. « Elle s'im-

pose par les yeux et les oreilles : c'est ce qui fait sa force. Elle est beaucoup moins mystique qu'on ne pourrait le croire ; elle a pris corps, elle vit dans ses monuments, ses temples, ses livres ; elle marche et respire dans un peuple de prêtres, de saints, de dieux: nous ne pouvons regarder autour de nous sans la voir s'exprimer d'une façon ou d'une autre. Grande puissance pour une pensée humaine, quelque fausseté qu'elle renferme, d'avoir pu s'exprimer ainsi, façonner les objets à son image, pénétrer la pierre et le marbre : elle est ensuite renvoyée, réfléchie vers nous par tous ces objets extérieurs ; comment ne pas y croire, puisqu'elle est devenue visible et tangible[1] ? »

Si le hasard veut qu'une idée ou un sentiment d'amour, de vénération, de crainte, etc. s'attache à un objet donné, et que cette association soit de celles que M. Flournoy appelle « privilégiées[2] » parce qu'elles « s'enracinent d'emblée », profondément et pour toujours, cet objet paraîtra sacré ou *tabou*; on ne pourra se défendre à son approche d'une religieuse horreur ; on l'adorera comme une divinité.

Laïcisons ce sentiment : à la place du fétiche divin, mettons la pompe humaine, et, par exemple, l'appareil majestueux de la justice et des cours ; à la place de l'adoration, nous aurons le respect, sentiment voisin et de même origine. « Nos magistrats et nos juges, dit Pascal, ont bien connu ce mystère (le mystère

1. Guyau. *L'Irréligion de l'avenir,* p. 107. Paris, F. Alcan, 1900, 7e édit. in-8°.

2. Flournoy. *Phénomènes de synopsie,* p. 38. Paris, F. Alcan, 1893, in-8°.

de l'*association privilégiée*). Leurs robes rouges, leurs hermines dont ils s'emmaillottent en chats fourrés, les palais où ils jugent, les fleurs de lys, tout cet appareil auguste était fort nécessaire ; et si les médecins n'avaient des soutanes et des mules, et que les docteurs n'eussent des bonnets carrés et des robes trop amples de quatre parties, jamais ils n'auraient dupé le monde qui ne peut résister à cette montre si authentique[1]. »

Puérilisons enfin le même sentiment : au lieu d'un objet entouré de prestige, nous aurons le *hochet,* auquel se laisse prendre encore, non pas seulement l'imagination naïve des enfants, mais la vanité et l'étourderie des hommes. Par là j'entends les signes extérieurs, les preuves couramment admises de l'honorabilité, du rang, du savoir : les décorations, les habits brodés, les diplômes, les parchemins.

Ainsi les fétiches changent, mais le fétichisme demeure. Il est essentiellement l'adhérence des images à des objets matériels quelconques. On ne sait jamais à quels objets déterminés et précis peut se prendre l'imagination des hommes ; on constate qu'elle se prend à tous. Dans l'ordre imaginatif chacun suit son impulsion propre, et on note des impressions étrangement personnelles. Il est des gens qui ne peuvent supporter la vue d'une poupée sans tête, d'une fourchette retournée. Si bizarres qu'ils paraissent, si exceptionnels qu'ils soient, ces faits cependant ne peuvent être réputés morbides. Ils sont au fond de

1. *Pensées*, édit. Havet, art. III, 3, t. I, p. 33, Paris, Delagrave, 1881.

même nature que tant d'autres ordinaires et communs. Après avoir dit : « Qui ne sait que la vue de chats, de rats, l'écrasement d'un charbon, etc. emportent la raison hors des gonds ? » Pascal mentionne avec raison ceci comme un fait de même ordre : « Le ton de voix impose aux plus sages et change un discours et un poème de face. »

On comprend que le lien mystérieux qui attache certaines idées, certains sentiments à des objets matériels, insignifiants en eux-mêmes, n'ait pas seulement intrigué les hommes, mais leur ait causé un malaise particulier, un superstitieux effroi ; ils ont dû croire à une action surnaturelle et divine, émanant de ces objets. La psychologie exorcise ces fantômes ; elle nous apprend en quoi consiste la magie ou le pouvoir suggestif des sensations, quelle en est la portée exacte, quels en sont les applications et les effets. Elle nous indique aussi et par là même quels abus ce pouvoir entraîne, quel usage légitime il comporte.

Les imaginations sont aujourd'hui encore et resteront toujours imprégnées de fétichisme. Il y a des superstitions modernes. On admet implicitement qu'il doit y en avoir. C'est en effet un principe d'éducation qu'il faut *frapper* les esprits, faire impression sur les imaginations rebelles. Pour cela on s'adresse aux sens, on multiplie les *leçons de choses*. On étale les pièces à conviction à la barre des tribunaux, on reconstitue la scène du crime à l'instruction et devant les jurés. En art, on s'efforce de produire l'illusion à

1. *Pensées*, loc. cit.

force d'exactitude matérielle. Le roman, le théâtre sont de plus en plus réalistes. Le conte des fées lui-même se sauve et se soutient par l'accumulation de détails matériels, minutieux et précis (les cailloux du petit Poucet, la botte de l'ogre, la pantoufle de Cendrillon, le nuage de poussière annonçant l'arrivée des cavaliers dans Barbe-Bleue, etc.). Dans la science, le goût des documents, des faits, des expériences est poussé parfois jusqu'à l'indiscrétion et la manie.

En tout cela, l'imagination obéit à sa loi essentielle. Plus elle se développe, plus elle éprouve le besoin de rester en contact avec la réalité et de sentir qu'elle s'appuie sur le terrain solide des faits. Lorsqu'elle s'égare dans le rêve, lorsqu'elle s'affranchit des lois de la réalité, on peut dire que c'est par ignorance de ces lois ; au moment où elle les viole, elle entend les respecter, et se persuade qu'elle les suit. Elle est donc en un mot toujours réaliste, d'intention ou de fait, à tort ou à raison.

§ 6. — Avant de clore ce chapitre, il convient d'établir un rapprochement entre la loi de l'adhérence de l'image à la sensation et un fait général, signalé par Ampère, qui lui a donné le nom de *concrétion*. La théorie de la concrétion, si elle était adoptée, suffirait amplement, à coup sûr, à expliquer tous les faits qui précèdent, mais il nous a paru (ce qui nous dispensait d'y recourir) qu'elle n'était pas nécessaire à l'intelligence de ces faits, qu'elle les dépassait même quelque peu, impliquant une donnée qui ne leur est pas essentielle. Cette théorie en effet revient à sup-

poser entre la sensation et l'image une affinité qui ne va pas seulement à communiquer à la seconde le caractère d'objectivité qui appartient à la première, mais encore à altérer, à transformer l'image en la projetant sur la sensation. Quoique nous n'éprouvions, pour notre part, aucune difficulté à admettre la théorie de la chimie mentale [1], dont la théorie de la concrétion n'est qu'un autre nom, nous n'avons pas cru devoir en compliquer l'explication, encore moins l'exposition, des faits étudiés.

Voici maintenant comment le Dr Roulin expose le fait si curieux, si suggestif de la *concrétion,* d'après une leçon d'Ampère au collège de France (n° du *Temps* du 22 juillet 1833).

Supposons qu'ayant eu deux sensations à la fois, qu'ayant vu par exemple un arbre au pied duquel un animal était couché, on voie l'arbre de nouveau, l'animal n'y étant plus. On devrait, semble-t-il, à l'occasion de la sensation présente, se rappeler intégralement la perception passée, revoir et l'animal apparu autrefois et l'arbre *tel qu'il était alors*. Or en réalité, dans ce cas, on ne se remémore point l'arbre, mais seulement l'animal ; l'image mnémonique de l'animal, seule évoquée, fusionne avec la sensation de l'arbre, et forme avec cette sensation un phénomène unique; c'est ce phénomène unique, cette synthèse mentale, qu'on désigne sous le nom de *concrétion*.

« C'est justement ce qui a lieu quand, sur un

1. Voir la discussion de cette théorie dans Ribot, *Imagination créatrice,* pp. 68-9.

même point de la rétine, tombent à la fois une impression qui seule donnerait du rouge, et une autre qui seule produirait du bleu. Les deux impressions, arrivant simultanément sur un même point de l'organe, ne peuvent donner lieu qu'à une seule réaction, d'où il résulte la sensation du violet.

« M. Ampère donne le nom de *commémoration* à l'image ainsi reproduite de l'animal absent, et celui de *concrétion* au phénomène qui dans ce cas nous représente l'arbre, phénomène dans lequel se trouvent *concrétées* la sensation actuelle de cet arbre et l'image de la sensation passée qu'on a eue. »

La théorie psychologique de la concrétion a une grande portée. Elle expliquerait le fait capital de la mémoire, la *reconnaissance*. Ainsi, dans le cas qui nous occupe, c'est « cette concrétion d'une sensation actuelle et de l'image d'une sensation passée (qui) détermine le jugement par lequel nous reconnaissons l'arbre pour être le même que nous avons déjà vu ».

Elle explique une foule d'autres faits encore, dont le suivant « sur lequel l'illustre Laplace avait attiré l'attention de M. Ampère. Lorsqu'à l'opéra, on n'entend que les sons et non les mots, si on jette les yeux sur le libretto, on *entend* tout à coup ces mots, et avec une telle netteté que si l'acteur a un accent particulier qu'on n'a pas même soupçonné, tant qu'on ne percevait que les sons, on s'en aperçoit tout à coup et l'on peut reconnaître s'il est Gascon ou Normand ; de sorte qu'il ne faut pas dire, ajoute M. Ampère, qu'au moyen du libretto on *sait* quels sont les mots prononcés, mais qu'on les *entend* réellement. Or cela

n'arrive que parce que les caractères imprimés rappellent, par commémoration, en vertu des habitudes acquises depuis qu'on sait lire, les images des mots, images qui se concrètent avec les sensations confuses que nous en avons en même temps, d'où résulte le phénomène d'articulation distincte, qui nous permet de reconnaître l'accent des chanteurs.

« C'est pour la même raison que, lorsque nous écoutons une homme, parlant dans une langue qui nous est tout à fait inconnue, nous ne distinguons nullement ce qu'il articule, tandis que, s'il parle dans une langue qui nous est familière, nous percevons nettement tous les mots qu'il prononce, en raison de la concrétion qui a lieu entre les sensations présentes de sons et les images de ces mêmes sons que nous avons souvent entendus.

« C'est par ce phénomène de la concrétion que M. Ampère explique les saillies et les creux qui nous apparaissent sur un tableau, quoiqu'il n'y ait réellement qu'une surface plane couverte de diverses couleurs, mais où le peintre a reproduit les dégradations d'ombres et de lumières qui auraient lieu, si les saillies et les creux existaient réellement. En effet, l'habitude a lié, depuis longtemps, chez l'homme, les idées des formes que le tact lui a fait découvrir dans les objets où les saillies et les creux existent réellement, avec ces dégradations d'ombres et de lumières, et leur vue lui retrace, par commémoration, ces idées de formes, lesquelles se concrètent avec des impressions qui, sans cela, n'auraient produit que le phénomène visuel d'une surface colorée, sans creux ni saillie, comme elle est réellement.

« C'est ce que M. Ampère a confirmé par une expérience qui consiste à tracer, au simple trait, sur une surface plane, des losanges dont les angles soient de 60 et de 120°, ou bien des lignes parallèles, dont les extrémités soient jointes par des arcs de cercle.

« D'après les habitudes dont nous venons de parler, le premier de ces dessins vous offre des cubes, et le second les plis d'un rideau. Mais rien ne distingue, dans le premier cas, les angles en saillie de ceux qui doivent paraître en creux ; rien n'indique, dans le second, si ces plis du rideau tournent leur convexité ou leur concavité du côté du spectateur. Alors, si on se figure que certains angles du premier dessin sont en saillie, ce qui met les autres en creux, on voit les cubes disposés de cette manière, et on continue à les voir ainsi jusqu'à ce que, par un autre effort d'imagination, on se figure, au contraire, les premiers en creux et les seconds en saillie.

« De même, dans le second dessin, si l'on s'imagine que les plis sont convexes, on les voit ainsi, et on continue de les voir jusqu'à ce que, se figurant qu'ils sont concaves, on parvienne à les voir de cette manière.

« Tout cela évidemment ne peut avoir lieu que parce que, par le rappel volontaire des formes dont il est ici question, on a produit les idées qui se concrètent avec les sensations.

« Il n'y a personne qui n'ait remarqué le second fait à l'occasion des papiers peints qui représentent des tentures en draperies, et, pour vérifier le premier,

rien n'est plus aisé que de tracer sur un papier les losanges dont nous avons parlé[1]. »

Nous avons cru devoir rapporter, à titre de document, cette théorie peut-être un peu oubliée, et qui mérite de ne pas l'être. Elle est d'ailleurs un prolongement naturel de celle que nous avons exposée, et elle explique un grand nombre de faits d'imagination, dont l'étude ne rentrait pas dans le cadre de ce livre, mais qu'il était bon de signaler en passant.

1. *Essai sur la philosophie des sciences*, t. I, préface, note, p. LXV et suiv.

CHAPITRE II

L'IMAGINATION ET LA MÉMOIRE

Distinction de l'imagination reproductrice et de la mémoire. — L'imagination est une *évocation* ou reproduction *spontanée* des sensations passées.

1. — Portée de l'imagination reproductrice. — Le défaut d'imagination tient au défaut d'exercice des sens, lequel est lui-même l'effet de l'éducation professionnelle, du tour utilitaire de la vie, des habitudes et des goûts. — Il est partiel : l'imagination va se spécialisant, et, se développant en un sens, elle s'atrophie en un autre.
2. — Lois de l'évocation des images : loi de *réintégration* et loi d'*intérêt*. — L'évocation *directe* et l'évocation *indirecte*. — Leurs conditions.
3. — Le défaut d'imagination existe à l'égard de tous les sentiments et sensations ; il est proprement une représentation générique et sommaire. — Etant partiel, il est à quelque degré réparable. — Les représentations immédiates et les représentations inférées. — Les souvenirs faux et abstraits ou pseudo-images et les souvenirs concrets ou images vraies. — La mémoire affective (concrète) et la mémoire intellectuelle (abstraite). — Leurs différences : l'une se développe selon la loi de réintégration, l'autre selon la loi d'intérêt. — Leurs rapports.
4. — Applications. — Les esprits qui pèchent par excès, par défaut d'imagination. — L'avare pris pour type de non-imaginatifs, l'homme de devoir pur, le dogmatisant ou raisonneur. Les hommes d'inspiration, intuitifs et spontanés.
5. — La mémoire proprement affective[1]. — La mémoire émo-

1. Je distingue dans le problème de la mémoire affective, tel

tionnelle et la mémoire sensorielle sont irréductibles. — L'une n'est pas nécessairement antérieure à l'autre. — Elles se suggèrent mutuellement. — Lois de l'évocation des sentiments à l'aide des images : la contiguïté, l'analogie. — Mémoire affective abstraite et concrète.

I

L'imagination ne peut que disposer dans un ordre nouveau les matériaux que la réalité lui fournit. Elle se donne l'illusion de créer, elle ne fait qu'arranger. Elle dépend de la mémoire et des sens. Mais s'exerce-t-elle au moins dans le domaine entier de la perception ? Atteint-elle les limites de ce domaine ? Est-elle coextensive à la perception ? Ou plutôt, et pour plus de précision, comme ce sont les souvenirs, et non les sensations mêmes, que l'imagination met en œuvre, l'imagination a-t-elle la même portée que la mémoire ?

La question peut sembler naïve. Comment douter, en effet, que nous soyons capables d'imaginer tout ce dont il nous arrive de nous souvenir ? Mais il faut s'entendre sur le mot imagination. Alors même que l'on appelle mémoire le retour à la conscience et la reconnaissance des perceptions passées, et imagination la simple évocation de telles perceptions, ce n'est point un paradoxe de soutenir qu'il peut y avoir, et qu'il y a souvent, en fait, mémoire sans imagination.

qu'il est posé par Ribot, deux questions : celle de la mémoire concrète et de la mémoire abstraite, — celle de la mémoire émotionnelle et de la mémoire sensorielle.

Bien des gens s'avouent incapables d'évoquer une image déterminée, comme l'odeur de pommes pourries, le bouquet d'un vin de Bordeaux, le moelleux de la soie, qui reconnaîtraient sûrement, et sans hésitation aucune, une pomme pourrie à l'odeur, le Bordeaux au goût et la soie au toucher. L'imagination ou pouvoir d'évocation est ici au-dessous de la mémoire. D'autres fois, c'est l'évocation qui a lieu, la mémoire faisant défaut. On cherche à se souvenir d'une chose déterminée. Cette chose, on la connaît, puisqu'on la cherche ; on en a au moins l'idée, on sait qu'elle est, et vaguement ce qu'elle est ; on ne peut seulement la retrouver assez complètement pour la reconnaître [1].

1. La même distinction, ou une distinction analogue, a été faite en d'autres termes par Pitres dans son étude de l'aphasie. L'aphasie est, selon lui, *amnésique* ou *sensorielle* : *sensorielle,* quand elle « résulte de la destruction organique ou de l'inertie fonctionnelle des centres corticaux de réception ou d'émission du langage » (surdité et cécité verbales) — *amnésique,* quand elle est « la perte d'évocation des mots avec conservation de la réviviscence et de la reconnaissance des images verbales ». Le défaut de mémoire, auquel M. Pitres attribue l'aphasie, est ce que nous appelons un défaut d'imagination. L'auteur s'explique d'ailleurs avec une netteté parfaite : « Quand nous voulons parler, dit-il, l'idée éveille les images des mots qui la doivent revêtir. Mais si, pour une raison quelconque, l'idée présente n'éveille plus les images verbales qui lui sont adéquates, le langage est compromis. Il l'est autrement et par un autre mécanisme que si les centres des images sensorielles ou motrices des mots étaient détruits ; mais il l'est tout de même. Le malade conserve *in posse* la faculté de parler ou d'écrire ; il peut répéter les mots qu'on prononce devant lui, écrire d'après copie ou sous dictée ; mais il ne *peut plus évoquer spontanément,* au moment

L'imagination sous sa forme la plus humble, ou à son plus bas degré, à savoir l'imagination reproductrice, est donc déjà distincte de la mémoire. Celle-ci est la reproduction et la reconnaissance, celle-là est l'évocation des perceptions passées. On ne saurait donner le nom d'imagination à « la réviviscence provoquée » des images (Ribot), autrement dit à la remise en mémoire des perceptions passées par le retour de perceptions semblables. Il n'y a pas de doute que toutes nos sensations *peuvent être ainsi rappelées*. Mais c'est au contraire une question de savoir si nous *pouvons nous rappeler de nous-mêmes* toutes nos sensations. Or c'est seulement lorsque « les images peuvent renaître dans la conscience, *spontanément ou à volonté*, indépendamment de tout événement actuel qui les provoque » (Ribot), qu'on peut parler d'imagination. Même il conviendrait, selon nous, d'appeler imagination reproductrice le rappel proprement volontaire, et non ce rappel spontané, mais automatique des images, dont le type est l'obsession.

La différence entre la mémoire et l'imagination ainsi définie paraît analogue à celle qui existe entre l'intelligence et le génie inventif. Combien grand est le nombre des connaissances que nous nous assimilons fort bien et que nous n'aurions jamais su découvrir ! Le nombre n'est peut-être pas moindre des souvenirs

opportun, les images verbales qui lui seraient nécessaires pour revêtir sa pensée par des mots appropriés *. »

* Cité par Sollier, *Le Problème de la mémoire*, p. 98. Paris, Alcan, 1900, in-8°.

que les événements nous rappellent et que nous n'aurions sans cela jamais retrouvés.

§ 1. — Mais d'où vient qu'il existe un écart si grand entre la portée de l'imagination et celle de la mémoire ? Cet écart a-t-il sa raison d'être dans la nature des perceptions ? Autrement dit, y a-t-il des sensations spécifiquement telles qu'elles peuvent être remémorées, non imaginées ? Ou bien toutes les sensations peuvent-elles, à la rigueur, renaître, quoique quelques-unes seulement renaissent, d'ordinaire et en fait, sous forme d'images ?

La première hypothèse semble peu fondée. A priori on ne voit pas sur quoi elle pourrait l'être. En fait, toutes les sensations sont douées, mais seulement à des degrés divers, de la propriété de reviviscence. La reviviscence, avons-nous dit, est « provoquée » ou « spontanée » et la reviviscence spontanée elle-même est volontaire ou involontaire. Toutes les sensations sont susceptibles d'une reviviscence provoquée, quelques-unes seulement le sont d'une reviviscence spontanée, et un plus petit nombre encore d'un rappel volontaire. Ne nous occupons que de ces dernières. C'est un fait qu'on imagine, aisément et bien, des formes, des couleurs, des sons, qu'on imagine avec peine et confusément ou qu'on n'imagine pas du tout des odeurs, des saveurs, etc. Mais ce fait veut être interprété ; il n'est qu'ordinaire et commun ; il ne peut être érigé en loi. Une observation juste, mais superficielle a révélé l'existence de types visuels, auditifs, moteurs et indifférents ou mixtes ; une observation plus approfondie ou mieux

conduite eût révélé de même des types émotifs, olfactifs, gustatifs, etc.[1] Toutes les formes d'imagination se rencontrent ou peuvent se rencontrer par la raison que la prédominance en nous d'un sens donné, partant d'une classe donnée d'images, n'est point le fait de la nature, mais de l'éducation. Nous ne naissons pas visuels[2], auditifs, etc. (j'entends exclusivement visuels, auditifs) nous le devenons. Les habitudes de la vie sociale produisent souvent l'hypertrophie d'un sens, et l'atrophie des autres. En raison de notre genre de vie, tel ou tel sens nous est en partie inutile, nous l'exerçons peu ou point, et l'imagination afférente à ce sens s'éteint. Ainsi, par exemple, nous pouvons ne faire jamais usage de nos dix doigts ; nous n'aurons évidemment point alors d'images tactiles ou nous n'en aurons guère.

Sous ce rapport, la vie civilisée ou prétendue telle aurait, selon Rousseau, des effets désastreux : elle constituerait un étiolement de la vie sensible, et partant imaginative. Le sauvage serait mieux partagé : il serait dans la nécessité d'exercer ses sens à toute heure et acquerrait naturellement ainsi cette acuité de la vision, de l'ouïe, du tact, etc. que les plus heureux d'entre nous n'auraient plus, aujourd'hui, que grâce à une éducation privilégiée, nous replaçant exceptionnellement dans les conditions du développement normal, comme celle d'Émile.

En réalité tous les hommes, civilisés ou sauvages,

1. Cf. Van Biervliet. *La Mémoire,* p. 46 et suiv. Paris, O. Doin, 1902, in-18.

2. A vrai dire nous pouvons naître tels par *hérédité*. Mais une prédisposition *héréditaire* est acquise, non naturelle ou innée.

sont, au point de vue de l'imagination, des êtres déformés, incomplets : c'est que leur éducation première, celle des sens, nécessairement tournée du côté utilitaire et pratique, lequel est exclusif et étroit, pour une perception subtile et raffinée qu'elle leur donne, leur en retire vingt autres qu'ils auraient pu avoir. Et ce n'est pas seulement un sens donné qui se développe au préjudice d'autres sens, c'est, parmi les sensations d'une espèce donnée, telles sensations spéciales qui se développent à l'exclusion des autres. Ainsi MOZART, exécutant merveilleux, était à table d'une maladresse extrême, « il ne pouvait découper ses aliments sans risquer de se blesser, et il fallait absolument que sa femme se chargeât de le servir comme un enfant[1] ». Ce qu'Aug. COMTE disait de cette barbarie d'un nouveau genre, à laquelle aboutit la spécialisation à outrance, « l'anarchie dispersive » des connaissances, est vrai des connaissances sensibles aussi bien qu'intellectuelles, des connaissances communes aussi bien que des connaissances scientifiques.

Nous ne devons donc pas arguer de notre manque d'imagination réel à l'égard des saveurs, des odeurs et autres sensations à une incapacité naturelle et foncière en nous d'imaginer de telles sensations. Si nous voulons nous rendre compte du développement *normal* de l'imagination, nous devons faire abstraction des circonstances qui l'enrayent, nous devons supposer remplies (ce qui ordinairement n'a pas lieu) les conditions d'exercice des sens.

1. WILDER : *Mozart*, l'homme et l'artiste, Paris, Charpentier, 1880, cité par ARRÉAT : *Mémoire et imagination*, Paris, F. Alcan.

L'éveil de l'imagination suppose, en effet, celui des sens. Or la plupart de nos sens sont plus ou moins plongés dans un état habituel d'hébétude et de torpeur. Aussi ignorerions-nous les ressources de notre esprit et sa portée, si des circonstances exceptionnelles ne venaient mettre en relief la puissance de chacune de ses fonctions. Ainsi l'exemple des aveugles fait voir quelle est l'étendue des perceptions de l'ouïe et du toucher. Leur tact exercé saisit les empreintes les plus fines et les plus nuancées : on cite parmi eux des numismates, des sculpteurs (l'animalier Vidal). Il n'est pas d'aveugle circulant par les rues qui ne reconnaisse s'il est « à demi-pied d'un mur » et non au milieu de la chaussée, « l'air moins ambiant et plus réfléchi lui portant alors une autre sensation au visage » (Rousseau). Chez les voyants, l'éducation professionnelle produit des effets analogues. Les ouvrières des manufactures de tabac mettent les cigares en paquet sans jamais les compter : une sensation particulière de toucher ou de poids, ou des deux ensemble, leur tient lieu d'une numération fastidieuse et lente, et sujette à erreur. Tel employé des gares pourrait se passer de balances par l'habitude qu'il a prise de traduire en kilogrammes l'évaluation, par le sens musculaire, des colis soupesés ou soulevés. D'une façon générale, l'exercice multiplie, affine et précise les sensations.

Il accroît d'autant la portée et la netteté des représentations ou images. L'artiste qui disait : « Je suis de ceux pour qui le monde extérieur existe », avait raison s'il entendait reporter à ses sens l'éloge qu'il faisait de son imagination. Il avait raison aussi de

s'opposer, sous ce rapport, au commun des hommes. Pour combien, en effet, le monde des couleurs et des formes n'existe pas ! Qui donc, en dehors des savants et des artistes, connaît, dans le détail et avec précision, les effets du contraste des couleurs, les teintes particulières des ombres, etc. A combien, par manque d'éducation, le monde des sons et de la musique n'est-il pas fermé ! A combien plus encore celui des parfums ! Pour tout autre qu'un gourmet ou professionnel de la table, la *Physiologie du goût,* de Brillat-Savarin, est pleine de révélations piquantes et peut-être suspectes de raffinement et d'obscurité. Comment ne serions-nous pas dénués d'imagination ? Nous avons des yeux qui ne voient pas, des oreilles qui n'entendent pas ! Nos sens s'atrophient, l'exercice leur faisant défaut par suite du tour utilitaire de la vie.

En effet, dit M. Bergson, « la vie exige que nous appréhendions les choses dans le rapport qu'elles ont à nos besoins... Vivre, c'est n'accepter des objets que l'impression *utile* pour y répondre par des réactions appropriées : les autres impressions doivent s'obscurcir ou ne nous arriver que confusément. Je regarde et je crois voir, j'écoute et je crois entendre, je m'étudie et je crois lire dans le fond de mon cœur. Mais ce que je vois et ce que j'entends du monde extérieur c'est simplement ce que mes sens en extraient pour éclairer ma conduite ; ce que je connais de moi-même, c'est ce qui affleure à la surface, ce qui prend part à l'action. Mes sens et ma conscience ne me livrent donc de la réalité qu'une simplification pratique[1] ».

1. *Le Rire,* p. 155. Paris, F. Alcan, 1900, in-18.

Est-ce à dire que, pour prendre son vol, l'imagination n'aurait qu'à s'abstraire de l'action ? Quelques-uns l'ont prétendu, et M. Bergson le répète avec insistance et avec force.

« Si le détachement de la vie, dit-il, était complet, si l'âme n'adhérait plus par l'action à aucune de ses perceptions, elle serait l'âme d'un artiste comme le monde n'en a point vu encore. Elle excellerait dans tous les arts à la fois, ou plutôt elle les fondrait tous en un seul. Elle apercevrait toutes choses dans leur pureté originelle, aussi bien les formes, les couleurs et les sons du monde matériel que les plus subtils mouvements de la vie intérieure [1]. »

Mais n'est-ce pas toujours là l'illusion de la colombe, qui, sentant la résistance de l'air, se persuade qu'elle volerait mieux dans le vide ? L'auteur nous paraît se complaire dans l'idéal ou plutôt la fiction d'une psychologie élyséenne. Il part d'une conception aristocratique et mystique de l'imagination. Il suit jusqu'au bout l'antithèse trompeuse de l'art et de l'action, de l'imagination et de la perception : l'action est une déchéance ; la vie, c'est le paradis perdu ; l'art, c'est le paradis retrouvé. La perception est adaptée à l'action, utilitaire, et partant étroite ; l'imagination plane au-dessus de la réalité ; rien ne retient son vol, n'arrête son essor. Guyau a combattu cette opposition absolue de l'art et de la vie ; ses arguments peuvent être en partie discutables, sa thèse au fond est juste. En tout cas, il ne nous est pas permis d'enfermer l'imagination dans l'art. « Dans la vie pra-

1. *Ibid.*, p. 158.

tique (sans parler de la science), dans les inventions mécaniques, militaires, industrielles, commerciales, dans les institutions religieuses, sociales, politiques, l'esprit humain a dépensé et fixé autant d'imagination que partout ailleurs[1]. » Quand l'imagination meurt, ce n'est donc pas l'action qui l'a tuée. La vie au contraire exalte, fouette et développe l'imagination, lui fournit une matière, un point d'application, en est le stimulant et le principe. Qu'on supprime les nécessités de l'action, l'activité imaginative perdra son énergie, son ressort, si elle ne perd pas jusqu'à son objet.

La vérité est que l'imagination se limite elle-même ; elle est exclusive, spéciale ; c'est la condition de son exercice, la loi de son développement. Une forme d'imagination est toujours opposée à une autre. Ainsi l'art est opposé à la vie, en ce sens qu'il est une conception et une interprétation de la réalité, autre que la conception et l'interprétation utilitaire et commune. Opposé ne veut d'ailleurs pas dire ici autre chose que distinct. Toutes les formes d'imagination (artistique, scientifique, pratique, mystique, etc.) sont hétérogènes, étrangères les uues aux autres, ce qui ne veut pas dire incompatibles et ennemies ; elles sont indépendantes ; elles ne s'impliquent ni ne s'excluent ; elles peuvent vivre ensemble et faire bon ménage, comme elles peuvent exister l'une sans l'autre.

Chacune d'elles est spéciale, bien plus va se spécialisant à mesure qu'elle se développe. Par une sorte

1. Ribot. *L'Imagination créatrice*, préf. VI.

d'équilibre psychique, la mémoire a pour contrepoids ou pour condition l'oubli ; l'évocation de certaines images suppose le refrènement d'autres images, ou incompatibles ou seulement différentes. En d'autres termes, l'imagination a un double aspect, positif et négatif : elle est, à l'égard de certaines choses, une possession, une hantise, et un détachement absolu vis-à-vis de tout le reste. Inhibition et action, cécité psychique et acuité de vision, telle est sa formule complète.

Si des sensations sont toujours refoulées, écartées ou négligées par l'esprit, elles ne laisseront point de traces, s'effaceront de la mémoire, et ne pourront plus être évoquées. Au contraire des sensations, ou qui s'imposent par leur intensité, leur fréquence, ou sur lesquelles l'esprit s'arrête et revient avec complaisance, se gravent à jamais, se réveillent d'elles-mêmes et reparaissent à notre appel.

Or les sensations que notre esprit enregistre sont celles qui nous intéressent soit en raison de notre genre de vie, de nos habitudes, de notre profession, de nos besoins, soit par l'effet de notre constitution propre, de nos goûts ou prédispositions natives. Les images répondant à ces sensations seront, dans les deux cas, nettes, précises, directement évocables, mais, dans le premier, relativement courtes, bornées, réduites au nécessaire, et, dans le second, nuancées, développées, ou, d'un mot, seront, dans le premier cas, génériques, dans le second, individuelles.

Inversement les sensations que notre esprit laisse tomber sont celles qui n'ont pas pour nous d'intérêt pratique, positif ou utilitaire, et qui n'ont pas non

plus d'intérêt affectif ou esthétique. Le souvenir de telles sensations sera, dans les deux cas, effacé, difficilement évocable, moins toutefois dans le premier que dans le second.

Ces principes élémentaires commandent la théorie de l'évocation des images que nous allons maintenant exposer.

Nous distinguerons d'abord les espèces et les degrés de l'évocation.

II

§ 2. — L'évocation se distingue de la simple restauration des souvenirs. Cette restauration ou réviviscence est soumise à deux lois : l'une, « idéale », « platonique », en vertu de laquelle une perception passée entraîne à sa suite la série entière des perceptions dont elle fait partie, cette série elle-même, le groupe plus vaste auquel elle appartient, et ainsi de suite : c'est la loi de *réintégration* ou de *totalisation* (Hamilton) ; — l'autre, « réelle et pratique », dite « loi d'intérêt », qui s'énonce ainsi : l'esprit fait un choix entre les perceptions, il ne retient et ne rappelle que celles qui le touchent en quelque manière et à quelque degré. Si la première loi existait seule, non seulement l'imagination créatrice disparaîtrait, « l'invention nous serait à jamais interdite, nous ne pourrions sortir de la répétition » (Ribot), mais encore l'imagination reproductrice ou la mémoire elle-même serait impossible ; nous serions submergés sous le flot des images, ou bien c'est la perception qui serait com-

promise : hypnotisés par le passé, nous ne pourrions plus aborder le présent, nous serions éternellement en extase, comme sont, dit-on, les mourants, devant la vision panoramique de notre vie écoulée. Dans ce cas, il y aurait hantise, encombrement et confusion d'images, il n'y aurait pas évocation. Les images, en effet, ne peuvent être dites évoquées qu'autant qu'elles reviennent à l'appel de notre volonté ou répondent à nos sentiments, à nos désirs, à nos besoins présents.

L'évocation, ainsi définie, a lieu de deux manières : l'une directe, l'autre, indirecte, et est facile ou difficile (Ribot).

Les images à réviviscence directe et facile sont, d'après M. Ribot, les images visuelles, auditives, tactiles-motrices, avec des réserves pour ces dernières. C'est là un fait ordinaire, non proprement une loi. Il reste à l'expliquer, et par là à en déterminer l'étendue ou la portée.

Une première raison, pour laquelle les images précitées sont aisément et directement évocables, est qu'elles sont d'une vitalité élevée, riches en nuances, développées, complexes. Les images simples, élémentaires, comme celles de l'odorat, sont au contraire peu ou point évocables.

Mais en outre un état de conscience a d'autant plus de chances d'être retenu et rappelé qu'il peut coexister avec un plus grand nombre d'autres états, soit de même espèce, soit d'espèces différentes, et qu'il peut s'associer à ces autres états, former avec eux une série, un agrégat ; il offre alors plus de prises à l'esprit ; s'il ne peut être directement évoqué, il pourra

l'être à la suite et par l'intermédiaire de l'un quelconque des états de son groupe. Ainsi deux odeurs ne peuvent exister ni être perçues ensemble, ou elles fusionnent ou l'une masque l'autre, tandis que des couleurs et des formes, étant juxtaposées, restent spécifiquement distinctes et s'associent entre elles. Les images olfactives sont donc plus difficilement évocables que les images visuelles par la raison que les premières s'excluent quand les autres s'appellent.

En résumé, les sensations visuelles, auditives, tactiles sont plus susceptibles que les odeurs, saveurs d'être évoquées, soit *directement,* soit *indirectement* : directement, parce qu'elles sont plus complexes, indirectement, parce qu'elles sont associées à un plus grand nombre d'autres états.

L'évocation des images dépend encore d'une autre condition, à savoir de l'exercice ou de l'expérience. Les images que nous évoquons le plus aisément et le mieux sont celles qui nous sont le plus familières, qu'ayant trouvées associées aux sensations les plus diverses, nous avons appris à isoler, à distinguer de ces sensations (car en vertu de « ce qu'on pourrait appeler une loi de dissociation par variations concomitantes,... ce qui a été associé tantôt à une chose, tantôt à une autre, tend à se dissocier des deux »[1]) que nous avons été amenés ainsi à concevoir comme des éléments prêts à entrer dans toutes les combinaisons, que nous avons en effet maintes fois employées comme telles, que nous avons transportées d'un ordre

1. Ribot. *Ouvr. cit.*, p. 18.

de perceptions à un autre, que nous avons pris en un mot l'habitude de faire comparaître et d'éloigner tour à tour. Il est clair qu'à ce point de vue encore les images visuelles, auditives et tactiles sont plus favorisées que celles de l'odorat et du goût.

Toutefois les images privilégiées sous le rapport de la réviviscence ne seront pas exactement les mêmes chez tous les sujets, parce qu'ils n'ont pas tous la même constitution organique, ni la même expérience, la même éducation. Il peut même arriver que le développement de l'imagination dans le sens utilitaire contredise le développement naturel, celui que les aptitudes physiques postulent et indiquent. Ainsi un sujet peut être dénué d'une certaine forme d'imagination pour deux raisons différentes : soit parce qu'il est constitutionnellement fermé à une certaine classe de sensations (ex. celui qui est atteint de surdité musicale), soit simplement parce qu'il a négligé de faire usage de l'un de ses sens, et qu'il a constamment refoulé une certaine classe d'images, susceptibles de se former et de se développer en lui.

§ 3. — Jusqu'où peut aller le défaut d'imagination? à quoi se réduisent les images des sens obtus, non exercés, ou, d'un mot, des sens inférieurs (odorat, goût, etc.) quand par surcroît ces images ne sont pas associées aux images ou sensations des sens supérieurs? Sont-elles absolument nulles ou non évocables? Ou sont-elles seulement difficiles à évoquer ; et ne peuvent-elles l'être qu'imparfaitement? Telle est à peu près la question, d'un haut intérêt psychologique et moral, que M. Ribot a soulevée, énoncée avec sa

netteté et sa précision habituelle, et traitée avec ampleur dans le chapitre de son livre de la *Psychologie des sentiments,* consacré à la mémoire affective [1].

Le défaut d'imagination va plus loin et est plus grave, plus radical qu'on ne pense. Il a d'abord une portée générale, il s'étend à tous les ordres de sensations. Il y a ou il peut y avoir un défaut d'imagination visuelle, auditive, etc. de même nature et aussi fort, aussi prononcé que le défaut d'imagination émotive, olfactive, gustative.

Notre première représentation des choses est toujours réduite, simple, « schématique, demi-abstraite, demi-concrète, formée par l'accumulation des ressemblances grossières et élimination des différences » (Ribot) : ainsi un arbre n'est d'abord pour nous qu'un tronc et des branches ; il ne distingue pas d'un autre, il n'est pas *tel* arbre, avec *tel* tronc, *telles* branches. Le voyageur qui débarque en pays étranger trouve tous les hommes pareils : un Anglais répond pour lui à ce signalement sommaire : un visage haut en couleur, à favoris roux, un corps long, mince, efflanqué, une jaquette à carreaux ; un nègre n'a d'autres caractères que ceux-ci : un nez épaté, des lèvres épaisses, à larges rebords, des mains déteintes. De telles représentations ne sont pas des idées générales, formées par la comparaison des individus, mais des images génériques, assemblage confus de sensations particulières. Elles ne sont pas des extraits de perceptions ou perceptions *simplifiées,* mais des

1. Cette question a été reprise dans la *Revue philosophique* (fév. 1901) par MM. Pillon et Mauxion, et récemment encore par M. Paulhan (déc. 1902-janv. 1903).

perceptions *simples* ; autrement dit, elles ne sont pas des cadres d'abord pleins que l'esprit aurait vidés, mais des cadres vides que l'expérience aura à remplir. Or, beaucoup d'esprits ne dépassent guère ce premier stade de l'évolulion des représentations. Ils sont presque au niveau de l'enfant, de l'animal, dont l'intelligence se meut dans un monde de fantômes, d'images flottantes, indistinctes, confuses, ou au contraire arrêtées, comme butées, non venues à terme, étriquées et sommaires. Ainsi l'animal ne connaît pas d'*êtres individuels* : il ne distingue pas ses œufs des œufs étrangers, il ne distingue pas ses petits entre eux, il ne les distingue même pas des petits d'une autre espèce ; de là une étrange facilité d'adoption : on a vu une chatte allaiter de petits rats à la place des chatons qu'elle avait perdus. L'animal le plus intelligent ne fait peut-être pas la distinction des espèces : pour un chien, le lièvre, le lapin, le renard, tous les animaux qu'il chasse probablement se confondent, n'existent que comme gibier ou comme proie.

Cette étroitesse ou pauvreté d'imagination, ce schématisme simple est l'état primitif de l'homme. Il y a des hommes qui ne sortent guère de cet état, qui restent, à cet égard, enfants toute leur vie.

En outre, ce tour d'esprit simpliste et sommaire s'applique à tous les états de conscience et souvenirs, d'ordre affectif et intellectuel. « Celui qui a vu beaucoup d'hommes, qui a entendu aboyer beaucoup de chiens et coasser beaucoup de grenouilles se forme, dit Ribot, une image générique de la forme humaine, de l'aboiement du chien et du coassement de la grenouille... De même, celui qui a eu plusieurs fois

mal aux dents, la colique ou la migraine se forme une image générique, une représentation schématique de ces divers états par le même procédé... Les états affectifs sont une matière qui peut subir tous les degrés d'abstraction comme la matière sensorielle. » M. Ribot appelle *faux* le souvenir affectif *abstrait* ; il faut donc aussi appeler *faux* le souvenir représentatif, également *abstrait*. En d'autres termes, il faut rayer de la liste des images les souvenirs de tout ordre, affectif ou intellectuel, par cela seul qu'ils sont génériques et vagues, qu'ils sont un reste appauvri, une portion dérisoire et infime, un écho affaibli et éteint des perceptions.

Le type des pseudo-images est la représentation simplifiée et réduite au point de n'avoir plus de valeur propre, de ne compter plus que comme indice ou symbole de la perception dont elle est issue.

Mais on devrait ignorer jusqu'à l'existence des pseudo-images, si elles sont des représentations vraiment fausses et nulles, absolument inévocables. On l'ignorerait en effet sans cette circonstance que les images en question sont associées à des images vraies, présentement évoquées, en sorte qu'on conclut de celles-ci à celles-là. C'est ce qui a lieu de deux manières : ces images latentes sont supposées et posées, ou comme la condition nécessaire des images présentes (c'est le cas du passage d'une idée à une autre par une série d'idées intermédiaires inconscientes [1]), ou

1. Exemple : le passage de l'idée du Ben Lomond à celle d'éducation prussienne. Intermédiaires inconscients : *Allemand, Allemagne, Prusse* (Hamilton). Cf. une curieuse illustration de la même loi dans les contes extraordinaires d'Edgar Poe : *le double assassinat de la rue Morgue*, initium.

comme l'accompagnement et la suite nécessaire des images présentes. Ainsi par exemple je cherche à évoquer l'odeur de lys, je ne le puis, mais j'évoque nettement et sans peine l'image visuelle du lys, la forme et le contour de sa corolle, la tache jaune du pollen sur la blancheur des pétales. Or, dans la perception du lys, les sensations olfactives et visuelles sont indissolublement liées ; dès lors, quand l'un des éléments de cette association ou synthèse est évoqué, l'autre devra, à sa suite, être, sinon évoqué, au moins *inféré,* autrement dit posé comme existant en fait, quoiqu'il ne puisse être ramené à la conscience. Dans ce cas, il y a oubli total, et directement irréparable ; mais il ne laisse pas d'y avoir sentiment de l'oubli ; et ce sentiment suggère l'idée et fournit les moyens de remédier à l'oubli d'une façon indirecte. Ainsi on ne peut se représenter l'odeur de lys ; mais on se représente les conditions, les circonstances dans lesquelles cette odeur s'est produite et pourrait se reproduire ; la seconde représentation ou représentation *réelle* tient lieu de la première ou représentation *possible* ; on *sait* qu'une telle odeur existe, quoiqu'on ne l'*imagine* pas. C'est là ce que M. Ribot appelle un souvenir *faux* ou *abstrait,* ce que nous appelons une *pseudo-image.*

Encore faut-il distinguer deux sortes de souvenir faux ou abstrait : ceux qui ne sont que *momentanément* et ceux qui sont *irrémédiablement* tels. Ces derniers sont certainement les plus rares, et semblent devoir être unis sur le compte de l'éducation au moins autant que sur celui de la nature. Pour reprendre l'exemple cité, beaucoup qui n'ont, ou ne croient avoir, que la mémoire abstraite des odeurs, peuvent, en

s'y appliquant, l'échanger contre la mémoire concrète des mêmes faits. Pour cela, ils « doivent se donner d'abord la représentation visuelle ; *avec le temps* ils parviennent à susciter l'image olfactive » (Ribot). Existe-t-il même des sensations absolument annulées, sans aucune chance de retour sous forme d'images ? On peut le supposer, mais réellement on l'ignore ; l'hypothèse contraire est au moins aussi plausible, et elle est, à coup sûr, pour l'esprit, bien plus satisfaisante.

Quoi qu'il en soit, et bien qu'on en discute encore, l'existence de la mémoire ou de l'imagination affective est hors de doute. Il y a une mémoire des états affectifs aussi bien que des états intellectuels, et une mémoire vraie et fausse, abstraite et concrète, des uns comme des autres. La mémoire affective n'est ni moins développée ni moins importante que la mémoire intellectuelle. Si, en certains cas, ce sont les représentations qui suscitent les émotions, en d'autres, et aussi nombreux, ce sont les émotions qui suscitent les représentations. Ainsi, en évoquant le détail des circonstances douloureuses ou pénibles de ma vie passée, je retrouve mes émotions d'autrefois, mes indignations et mes colères aujourd'hui tombées ; mais souvent aussi la mélancolie précède en moi le retour des souvenirs qui la justifient et la fondent ; elle ravive ces souvenirs, au lieu d'être ranimée par eux. La mémoire intellectuelle et la mémoire affective sont donc solidaires, mais on ne peut dire a priori laquelle commande l'autre.

Ce qui établit entre elles la différence la plus marquée, c'est que la mémoire affective se développe selon

la *loi de réintégration* et la mémoire intellectuelle selon la loi de *sélection* ou d'*intérêt* (encore cela appellerait-il bien des restrictions). Dès lors la première est ou n'est pas, se maintient ou se dissout en entier, tandis que la seconde comporte des degrés, peut être relative ou partielle. Se rappeler ou imaginer un sentiment, c'est l'éprouver à nouveau presque dans toute sa force et avec tous ses caractères, c'est, à la lettre, le *ressentir*. Il arrive même que, lorsque la mémoire affective se joint à la mémoire intellectuelle, cette dernière devient par contre-coup surabondante, complète ; s'agit-il de retrouver une émotion passée, l'omission d'une seule circonstance, fût-ce étrangère à l'émotion, insignifiante, paraîtrait impardonnable, impie. Ce manque de mémoire serait interprété comme un manque de cœur. La restauration intégrale des souvenirs affectifs est bien mise en lumière par l'observation suivante, que j'emprunte à M. Ribot. Une femme raconte ses émotions dans la salle d'attente d'un médecin.

« C'est d'abord le tapis que je *sens* sous mes pieds, puis que je *vois* avec son semis de roses rouges et havane, puis la table devant moi avec les livres qui sont dessus, leur cartonnage et leur couleur ; puis les fenêtres avec les branches d'arbres derrière dont j'*entends* le frémissement contre les vitres ; puis enfin l'atmosphère particulière de la pièce, son odeur à laquelle je ne me tromperais pas ; puis tous les énervements de l'attente, je les ressens comme autrefois, se compliquant d'une appréhension intense de l'arrivée du médecin, appréhension qui se termine par un violent battement de cœur : le battement de cœur, il

m'est impossible de l'éviter. Quand je suis entrée dans cette voie, il faut que *j'aille jusqu'au bout, en repassant par la série complète des états par lesquels j'ai passé*[1]. »

Daudet énonce la même loi, décrit le même fait d'une façon plus brillante, non plus significative :

« Comme tout se tient ! Par quel fil mystérieux nos âmes sont liées aux choses ! Une lecture faite dans un coin de la forêt, et en voilà pour toute la vie. Chaque fois que vous penserez à la forêt, vous reverrez le livre, chaque fois que vous relirez le livre, vous reverrez la forêt. Pour moi qui vis beaucoup aux champs, il y a des titres d'ouvrages, des noms d'auteurs qui m'arrivent dans un enveloppement de parfums, de sons, de silences, de fonds d'allées. Je ne sais plus quelle nouvelle de Tourgueneff est restée dans mon souvenir sous la forme d'un petit îlot de bruyère rose un peu fanée déjà par l'automne.

« En somme, les belles heures de notre vie, l'instant fugitif où l'on se dit, les larmes aux yeux : oh ! que je suis bien ! — *Ces moments-là nous frappent tellement que les moindres circonstances environnantes, le paysage, l'heure, tout se trouve pris dans le souvenir de notre bonheur,* comme un filet que nous ramènerions plein de varechs, de lotus brisés, de roseaux rompus, et le petit poisson d'argent au milieu qui frétille » (*Notes sur la vie*).

Au rabâchage ou à la redondance de la mémoire affective s'oppose la sélection opérée par la mémoire intellectuelle. Lorsque nous sommes émus, chacun

1. *Psychologie des sentiments*, p. 155.



de nos actes, chacune de nos perceptions acquiert de l'importance, sinon comme tels ou tels, au moins comme représentatifs de notre être même, de notre état général. A tête reposée et de sang-froid, nous jugeons autrement; nous considérons les faits en eux-mêmes et détachés de nous ; nous les retenons en raison de leur valeur propre, non de l'émotion qu'ils nous causent. Il y a donc, comme nous l'avons dit ailleurs, « deux sortes de mémoire : l'une, affective, rêveuse, restauration intégrale du passé; l'autre, intellectuelle, utilitaire, procédant par choix dans ses évocations et impersonnelle. L'une est la hantise du passé retrouvé, ou *réviviscence,* l'autre est le détachement du passé revenu ou *réminiscence* ».

Loin de s'exclure, ces deux mémoires s'appellent et normalement se complètent. Si la première existait seule, elle périrait par excès, elle succomberait sous la charge, elle serait le moi replié tout entier sur lui-même, subissant l'obsession du passé, elle serait la mémoire fixée, immobilisée des vieillards, ou encore celle des personnes dont la vie est brisée, qui s'abîment dans le chagrin et le deuil, et ne veulent pas être consolées et distraites. D'autre part, la mémoire intellectuelle, supposée pure, serait une simple machine à représentations et à images, comme un trésor de connaissances que l'esprit ne posséderait pas en propre, n'utiliserait pas pour des fins personnelles. Telle est la mémoire de ceux qui se consument à apprendre et négligent de vivre, qui savent tout, retiennent tout, comprennent tout, et sont incapables de jouir et de tirer parti de rien, outil perfectionné, souvent admirable, mais qui reste pratiquement sans emploi, faute

d'une personnalité qui s'en empare et d'un sentiment qui le dirige.

Ainsi, au fond de la question de la mémoire affective et de la mémoire intellectuelle, se retrouve celle de la mémoire concrète et de la mémoire abstraite, de l'imagination et de l'entendement.

Pour justifier les distinctions et développements psychologiques qui précèdent, nous allons montrer les conséquences morales qui s'en tirent.

§ 4. — L'humanité n'est presque composée que de deux sortes d'esprits : les sensitifs et les intellectuels, les réalistes et les nominalistes, les uns péchant par excès, les autres par défaut d'imagination.

L'imagination, si par là on entend l'imagination reproductrice ou mémoire, plus spécialement la mémoire du cœur, l'imagination tournée avec attendrissement vers le passé « est, remarque M. Pillon, une grande force conservatrice, grâce à laquelle les croyances religieuses (et aussi politiques, morales, sociales, etc.) résistent longtemps, j'allais dire indéfiniment, à l'assaut que leur livrent les démonstrations logiques et scientifiques ». Ce ne sont pas en effet les *idées,* du moins les idées pures, ce sont les idées sensibles ou *images* qui mènent le monde. « La raison a beau crier, elle ne peut mettre le prix aux choses » (Pascal). Ce serait là ce qui rend vain tout espoir de réforme radicale et complète dans les opinions et surtout dans les mœurs, ce serait là ce qui remet en question les réformes qui semblaient accomplies, en annule les effets, en change la direction ou les tendances. Ce serait là, en un mot, le principe de l'instinct conserva-

teur. Mais l'esprit de même peut se détourner avec horreur du passé, en raison des impressions douloureuses et amères qu'il en a gardées, et l'esprit destructeur et anarchiste peut dès lors être rattaché à la mémoire affective au même titre que l'instinct conservateur. En général, de quelque côté qu'elle se tourne et qu'elle soit dirigée par l'amour ou la haine, l'imagination, alors que par là on n'entend rien de plus que la mémoire affective, peut tenir la raison en échec.

Le défaut d'imagination n'est d'ailleurs ni moins fâcheux ni moins grave en ses conséquences que l'excès. Il peut annuler les plus brillantes qualités de l'esprit, j'entends les facultés de raisonnement les plus étendues et les plus puissantes.

C'est un fait que les grands raisonneurs sont souvent, à leur manière, des esprits superficiels et légers. Ou ils partent de principes admis sans contrôle, donnant ainsi une base fragile à leurs constructions savantes, ou ils n'embrassent pas avec force la vérité à laquelle le raisonnement les conduit ; cette vérité ne se dresse pas devant eux comme une réalité vivante, leur créant des obligations pratiques ou des devoirs ; ils se donnent la satisfaction vaine de l'entendre et de la démontrer, ils ne l'adoptent pas comme une foi, il ne s'y dévouent pas. La déduction, simple instrument logique, devient pour eux une fin. Ils ressemblent à ces chasseurs dont parle Pascal, courant après un lièvre dont ils ne voudraient pas s'il était offert ; ils s'intéressent à la chasse, non à la prise. On les appelle des idéologues, des rêveurs. Ce sont des machines intelligentes, non des hommes sentants et vivants ;

l'intuition leur manque, j'entends l'intuition concrète, la vive impression de la réalité présente. Par là ils sont frappés d'infériorité intellectuelle, convaincus d'impuissance, sans autorité, sans action.

Ce défaut d'imagination n'est pas seulement une infirmité ou débilité mentale; il est encore un principe de déformation morale ou de vice. L'homme, en effet, au lieu de s'éloigner simplement des choses qu'il est incapable d'imaginer, est attiré au contraire vers ces choses par un désir d'autant plus violent qu'il ne sait où s'arrêter et se poser; ce désir d'une espèce particulière, vain et impuissant, fait d'ignorance et de préjugé, a reçu un nom spécial, celui de convoitise.

L'être le plus dénué d'imagination, en ce sens, et le plus dévoré de convoitise est l'avare. Il a nécessairement en vue les jouissances matérielles, les seules que puisse donner la richesse. Or ces jouissances lui sont interdites par son organisation même, il est à leur égard frappé d'inhibition et de stupeur. Il a juste l'imagination qui fait vivre et soutient le désir, mais cette imagination est bien pauvre à côté de celle qui réalise le désir et nous fait jouir des choses. Il y a entre l'avare et le voluptueux la distance du critique au poète. L'avare est exclu, par le défaut d'imagination, des seules jouissances qu'il conçoive et admette, comme le critique, paria aussi, en un sens, de l'imagination, est exclu de l'art dont il a l'intelligence et le goût. Il est un voluptueux sans tempérament, ajournant indéfiniment la jouissance, attendant il ne sait quoi, l'invasion brusque de la passion dans son cœur desséché, le coup de foudre ou l'état de grâce, en termes psychologiques, la substitution de l'image

concrète à l'idée abstraite des plaisirs, dont ses richesses accumulées sont l'expression imparfaite et l'annonce ou la promesse vaine.

L'avare est le type le plus remarquable de l'esprit raisonneur et abstrait, pour lequel on dirait que le nominalisme a été inventé, s'il ne fallait pas dire simplement qu'il a été inventé par des représentants de cet esprit, concevant tous les hommes à leur image. Jusqu'à quel point l'idée abstraite des jouissances matérielles, — renforcée, il est vrai, par la vue, par la possession de la richesse, symbole de ces jouissances, — peut-elle être tenue pour l'équivalent des jouissances matérielles, rendues sensibles et vivantes par l'imagination ? C'est ce que l'exemple de l'avare peut nous apprendre d'une façon frappante ; mais il nous révèle aussi, et avec autant de force, les lacunes irréparables de l'esprit abstrait. En effet, si l'avare se montre aussi ardent, aussi passionné, voire même plus âpre que le voluptueux dans la recherche de la jouissance, il ne fait cependant qu'entrevoir cette jouissance, il ne l'*imagine* pas, il ne peut que la *concevoir*, et c'est pourquoi il s'attache exclusivement aux signes qui la représentent et aux moyens qui la procurent. Il ne fait que blesser et irriter sa passion, il va contre sa fin qui est la volupté, faute de pouvoir se représenter d'une façon concrète cette fin qu'il pose comme désirable et bonne, mais qu'il ne désire pas vraiment, dont il ne sent pas la bonté, car elle se dérobe à son imagination, elle fuit son esprit comme l'eau fuit les lèvres de Tantale altéré[1].

1. En face de notre théorie de l'avarice, il convient de mettre cette autre diamétralement opposée : « Quel poète que l'avare !

L'avarice est donc avant tout un défaut d'imagination, entraînant une inhibition ou aboulie de nature spéciale et nettement circonscrite, aboulie qui contraste fortement avec la sauvage énergie et la passion ardente dont l'avare se montre par ailleurs capable. Le même défaut d'imagination, produisant les mêmes effets, se rencontre chez l'homme de devoir, tel que Kant l'a conçu, impassible, froid, incapable d'un élan du cœur, d'un mouvement de charité; l'honnête homme, ainsi défini, si grand que soit son attachement au bien, n'a pas la vocation du bien ; préoccupé de la règle, il méconnaît le fait moral ; n'ayant pas l'intuition ou l'image concrète du devoir, il reste en deçà du devoir effectif ou réel, il se rejette dans l'à-côté, dans la bonne volonté ou l'intention pure, dans le formalisme. Il peut être un fanatique du bien, il n'est jamais un saint.

Quel idéaliste ! Il se prive de tout, il a froid, il est affamé, son existence est misérable et il répand la tristesse autour de lui. Mais il possède en puissance, là, dans ses coffres, luxe, pouvoir, flatterie, amour, amis, tout ce que l'argent peut donner à l'homme. Aucun rêve n'est trop beau, aucune fantaisie trop coûteuse. Il achète des châteaux, des provinces, il achète le monde entier en imagination, il le tient dans sa main lorsqu'il tient son or. Avec quelle justice il méprise l'homme qui se croit sage parce qu'il a acquis un champ ou une maison, et qui est content de dire : Ceci est à moi! L'avare, tout est à lui, puisqu'il peut tout avoir; et tant que son trésor est dans sa maison, personne ne peut rien lui ôter, puisque ses joies sont en lui-même » (Arvide Barine, *Princesses et Grandes Dames, la marquise de Bayreuth*, p. 305. Paris, Hachette). S'il est permis de supposer chez l'avare un idéal qui le console de la réalité, il l'est aussi de lui attribuer un défaut d'imagination qui l'empêche de goûter les jouissances réelles et lui en laisse le regret.

On a rapproché maintes fois l'homme de devoir et l'avare. Le rapprochement est fondé; ils sont intellectuellement de même famille, ce sont des esprits abstraits, sans imagination. A l'avare, voluptueux manqué, s'oppose le voluptueux de race, le don Juan idéalisé des poètes; à l'homme de devoir rigide et étroit, l'homme de cœur aux inspirations généreuses, à la moralité élevée, qui ne reconnaît souvent aucune doctrine morale et qui n'en a jamais une arrêtée et toute faite. Don Juan et l'homme de cœur sont des esprits à la vision concrète, des imaginatifs.

La même opposition de l'esprit abstrait et concret se rencontre dans tous les domaines de la pensée, de l'art et de l'action. Ainsi l'histoire religieuse est remplie par la lutte incessante et la prédominance toujours momentanée de l'un et de l'autre. Le christianisme, par exemple, fut, dans le principe, l'avènement de la moralité concrète, directement puisée dans les inspirations du cœur; il fut l'affirmation de la conscience individuelle en face des hypocrisies sociales, de la morale formaliste et sèche des législateurs et des prêtres. Puis il devint à son tour la morale étroite et rigide des théologiens, si contraire à l'esprit évangélique. L'abaissement auquel semblent fatalement vouées les grandes idées morales, religieuses, sociales, semble avoir pour cause leur diffusion même, l'accès de ces idées en des esprits non imaginatifs ou abstraits. Par ce seul fait on peut juger du rôle de l'imagination. Mais, pour mieux déterminer ce rôle, il convient d'étudier une autre forme d'imagination.

III

§ 5. — Il y a autant d'images (au sens où nous avons pris ce mot) que d'états psychiques susceptibles d'être évoqués par l'esprit. Or les sentiments, les passions, les désirs, ce qu'on appelle parfois, d'un mot un peu vague, les *états d'âme,* peuvent-ils être évoqués, comme les sensations, et non à la suite, mais à part des sensations ? Telle est la question que nous voulons examiner. Elle ne se confond pas avec celle de la mémoire affective, telle du moins que nous l'avons précédemment posée. Il s'agit en effet de savoir, non plus si les sensations peuvent être volontairement remémorées dans leur élément affectif, aussi bien que représentatif, mais si les sentiments, considérés comme distincts des sensations, ne laissent pas d'être aussi évocables.

Partons d'abord de ce fait que, à l'encontre des esprits pour lesquels le monde extérieur existe, et souvent existe seul, esprits à l'imagination *sensible* ou sensualiste, il en est d'autres, confinés dans le monde intérieur des sentiments et des pensées, étrangers au monde réel, doués d'une imagination qu'on pourrait appeler *psychologique,* au sens étroit du mot. Tandis que pour les premiers, seuls les faits comptent, considérés dans leur matérialité, et abstraction faite du retentissement qu'ils peuvent avoir sur les âmes, pour les seconds, les événements objectifs, réels, n'existent pas, ou demeurent non avenus, sont négligés, mis en oubli, déformés à plaisir, travestis, non pas tant au gré de la passion ou par mauvaise foi qu'au hasard

du caprice, par inadvertance, par incapacité de remarquer, de retenir ce qui n'intéresse pas, d'en prendre une idée précise, exacte, ou simplement juste. Les uns et les autres sont également, quoique inversement, bornés : les premiers montrent jusqu'où peut aller le défaut, les seconds l'excès d'imagination sentimentale.

Certes, il n'y a pas d'hommes exempts de passion, de désir, de crainte, de joie, de tristesse, mais il y en a beaucoup qui *vivent* leurs passions et ne les *revivent* pas, qui se contentent de les éprouver, d'en subir l'impulsion et le choc, qui ne les intellectualisent pas, ne les transforment pas en objet de pensée, qui ne se les remémorent pas, ne les évoquent pas. Ils ont l'émotion simple, qui disparaît avec sa cause, non l'émotion redoublée, rétrospective, que l'imagination retrouve, ou reconstruit et développe.

Même les sentiments ne sont-ils pas toujours et naturellement tels qu'ils ne puissent être directement évoqués ? Quand nous croyons faire revivre un sentiment en nous, est-ce que nous n'imaginons pas simplement les circonstances dans lesquelles il est né ou les actes qu'il a produits ? Ne prenons-nous pas pour l'imagination ou mémoire sentimentale qui nous manque l'imagination sensorielle qui en tient lieu ? « Il n'est pas, dit ARRÉAT[1], d'émotion morale qui n'implique et n'évoque des images sensorielles : images de la vue, plaies, grimaces ; de l'ouïe, cris, sanglots, rires ; du toucher, le corps palpitant, la peau brûlante ou fraîche, etc... *L'émotion, à vrai dire, sans ces images, ne laisserait pas de souvenir,* et l'événe-

1. *Mémoire et Imagination*, ch. IV. Paris, Alcan, 1895.

ment originel n'a pu toucher l'âme que par le chemin des sens. Certaines perceptions peuvent ne pas aboutir à l'émotion... Mais l'émotion entraîne toujours de la perception ; *la trame en est faite d'états sensoriels et cœnesthésiques qui ont laissé des images.* »

La mémoire émotionnelle serait, à ce compte, une mémoire toujours fausse, prenant pour le sentiment les mouvements qui l'expriment, ou du moins elle aurait pour point de départ et pour point d'appui nécessaires la mémoire sensorielle ; le sentiment ne pourrait être évoqué qu'à la suite et par l'intermédiaire des images sensorielles qui l'accompagnent et font corps avec elle.

Cependant est-il vrai que la mémoire sentimentale ne puisse s'établir d'emblée et soit toujours serve et sujette de la mémoire des sens ? On hésite à l'admettre. En fait, ces mémoires sont solidaires, sans qu'on puisse dire laquelle commande l'autre. Si les sensations, remémorées ou perçues, sont souvent suggestives des émotions passées, l'émotion renaissante est aussi, en d'autres cas, la cause initiale du réveil des souvenirs sensoriels. De même qu'il peut venir à la suite d'images sensorielles, et évoqué par elles, le souvenir émotif peut renaître d'abord spontanément, à l'état pur, intraduisible en paroles, inconvertible en images, et revêtir ensuite une forme sensible, se colorer, s'animer, par cela seul qu'il se reconstitue en entier, qu'il traîne après lui des souvenirs sensoriels, déterminés et précis, qu'il se reflète en eux, et s'exprime par eux.

Dans les deux cas, l'image émotive est distincte, quoique inséparable en fait, de l'image sensorielle.

Elle est à l'image sensorielle ce que celle-ci est elle-même à la sensation. On a vu en effet que toute image (sensorielle) a une sensation pour centre ou pour point d'appui ; toute image émotive aura de même une image sensorielle pour point de départ ou pour base. On a vu que la sensation, qui sert de support à une image, n'a souvent avec celle-ci qu'un rapport éloigné, voire même tout accidentel et fortuit ; l'image sensorielle sera plus distincte encore de l'image émotive qu'elle évoque.

Les images des divers sens sont autant d'idiomes différents entre lesquels nous avons le choix pour traduire nos émotions. Or le fait qu'une même émotion peut être indifféremment évoquée par le geste ou le chant ou la parole, indique déjà que cette émotion n'est nécessairement liée à aucun de ces actes, qu'elle existe ou peut exister en dehors de chacun d'eux pris à part et n'a ainsi qu'un rapport accidentel avec tous. Entre la représentation d'un lieu par exemple et le souvenir d'un amour dont ce lieu fut témoin il n'y a qu'une concomitance fortuite. Mais il n'en faut pas plus pour produire ces magiques évocations du sentiment : le *Lac*, le *Souvenir*, la *Tristesse d'Olympio*.

Pour naturelle qu'elle soit, en un sens, l'association entre l'émotion et les images ne laisse pas ici d'être accidentelle. Ce qui le prouve, c'est d'abord la singularité des images : « l'étang près de la source, — le vieux frêne plié, — la borne du chemin

Où jadis pour m'attendre elle aimait à s'asseoir. »

C'est encore ce fait que les images, dites évocatrices

d'un sentiment, sont de simples allusions à ce sentiment, allusions tantôt perdues, tantôt comprises. — Il n'est pas en effet au pouvoir des images sensorielles d'exprimer les émotions ; elles ne font que les suggérer, et elles ne les suggèrent pas sûrement et toujours. Ainsi il est des descriptions exactes, minutieuses, précises, que vainement on présente comme le cadre d'une passion ; la passion a beau s'être développée dans les sites décrits, elle ne s'en est point pénétrée, ne s'y est point fondue, et ainsi ne peut être évoquée par eux.

A quoi tient donc l'évocation du sentiment par les images ? Il est difficile de le dire : à mille liens subtils, quand ce n'est pas à des rencontres heureuses, à des analogies lointaines, insaisissables et fuyantes. Il existe, en effet, en dehors des images qui ne sont que le concomitant accidentel d'une émotion donnée, des images qui semblent plus naturellement liées à cette émotion, qui en sont regardées comme le symbole vivant, l'incarnation ou l'emblème. Ce sont celles qui ont avec le sentiment cette « similitude imparfaite », pouvant exister « entre des choses d'ordre différent », qu'on appelle analogie.

L'analogie repose sur ce principe : chaque sensation, partant chaque image, existe en tant que telle ou telle, et en tant que liée à un état émotif général ; en se réveillant, elle réveille cet état. Deux sensations hétérogènes, étant associées à un même état émotif, sont équivalentes ou analogues, pour qui les considère comme fonction de cet état, comme n'ayant pas de valeur par elles-mêmes et ne servant qu'à l'exprimer.

L'analogie, ainsi définie, existe entre les odeurs et

les contacts, les couleurs et les sons ; c'est ce que BAUDELAIRE appelle les « correspondances » :

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants.

Elle existe entre les goûts divers d'une même personne, entre ses goûts en art, en toilette, en *femmes* et en *sonnets*. Ce dernier rapprochement est de PASCAL. « Rien ne fait mieux entendre, dit-il, combien un faux sonnet est ridicule » que de « s'imaginer une femme ou une maison », faites dans le même goût ou sur le même modèle. Il est des sonnets appelés « *reines de village* », parce qu'avec leurs colifichets poétiques : « *siècle d'or, merveille de nos jours, fatal,* » etc., ils font pensar à « une jolie damoiselle toute pleine de miroirs et de chaînes[1] ».

L'analogie existe entre les différents arts : « Tel genre de poésie, tel genre de sculpture nous causent des impressions analogues et nous mettent dans le *même état d'âme* ; la cathédrale de Reims nous fait l'effet d'un poème ; nous découvrons sans peine quelque ressemblance entre les tragédies de RACINE et les paysages historiques de POUSSIN, entre une statue de Jean GOUJON, un tableau du CORRÈGE, et une symphonie de HAYDN ; nous retrouvons dans les chœurs de SOPHOCLE quelque chose du Parthénon, et, si nous avons une préférence marquée pour un certain genre d'architecture, il est facile à un bon juge d'en inférer quelle musique et quelle peinture nous aimons. La parenté secrète qui unit tous les arts est attestée par le langage usuel : nous disons qu'un drame est bien bâti, qu'un peintre compose

1. PASCAL. *Pensées*. HAVET. *Art.* VII, édit. Havet, 24, 25.

ses sujets en poète, que Veronèse sait faire chanter ses couleurs[1]. »

L'analogie existe entre les sensations et les sentiments. « Un spirituel Français, dit Gœthe, prétendait que son ton de conversation avec Madame était changé depuis qu'elle avait changé en cramoisi le meuble de son cabinet qui était bleu. » Le rouge, le jaune élèvent le ton moral, le bleu l'abaisse. Le jaune réjouit l'œil, dilate le cœur, rassérène l'esprit; le bleu donne un sentiment de froid, d'ailleurs il fait songer à l'ombre. Les sons de même, suivant qu'ils sont hauts ou bas, égayent et excitent, ou rendent sombre et mélancolique[2]. — « Certaines impressions morales » répondent à « certains effets naturels ». Selon qu'une construction présente des surfaces simples ou compliquées, rigides ou moelleuses, qu'elle est plus large que haute ou plus haute que large ou qu'elle se développe dans le sens de la profondeur, que les vides y prédominent sur les pleins ou les pleins sur les vides, elle nous inspire des idées de calme ou d'effort, de paix ou d'inquiétude, de recueillement ou de fête[3] ».

Tous ces faits rentrent dans une formule unique : une émotion et une ou plusieurs images sensorielles, primitivement données ensemble, ont fusionné ou ont formé une synthèse. Dès lors il ne s'agit plus, pour évoquer une émotion passée, que de retrouver

1. Cherbuliez. *L'Art et la Nature*, p. 8.

2. D'après Höffding. *Esquisse d'une psychologie fondée sur l'expérience*, p. 305 et suiv., tr. fr. Paris, F. Alcan.

3. Cherbuliez, ouv. cité.

les éléments sensoriels avec lesquels elle forme une combinaison psychique.

On y arrive en évoquant tour à tour les différentes images associées à une même émotion : du simple rapprochement de ces images l'émotion jaillit. Tel est le procédé de TAINE dans ses tableaux historiques, dans ses critiques d'art et de science. Tel est celui de ZOLA. L'émotion se dégage comme effet de masse ou impression d'ensemble.

On atteint le même résultat en évoquant une image juste ou heureuse, choisie entre toutes ou merveilleusement rencontrée, formant avec l'émotion une « association privilégiée », unique. Tel est le procédé de LA FONTAINE, de MAUPASSANT, des écrivains classiques en général.

De quelque façon qu'elle ait lieu, l'évocation du sentiment est un langage, et les images évocatrices sont des signes. Il suit de là qu'il faut craindre ou que les images trop vives ne retiennent et n'accaparent l'attention, que les signes, en un mot, n'empiètent sur la chose signifiée, ou, au contraire, que les images ternes, effacées, fuyantes, n'aient pas une assez grande valeur suggestive et ne soient impropres à remplir la fonction de signe.

Mais ce ne sont pas toujours les images qui évoquent le sentiment, ce peut être le sentiment qui suscite les images. Tel poète, comme LAMARTINE, « dissout en quelque sorte la sensation dans le sentiment, et revêt les choses de sa propre couleur émotionnelle[1] », tel

1. ARRÉAT. *Mémoire et imagination*, p. 74. Paris, F. Alcan, 1895, in-18.

autre, comme Hugo, reconstitue le sentiment à l'aide des sensations, atteint l'émotion par le pittoresque. Les images sensorielles seront vagues dans le premier cas, précises dans le second; mais le sentiment lui-même pourra être évoqué avec la même force et la même netteté dans les deux.

L'émotion a beau n'apparaître qu'à travers les images, elle ne laisse pas d'en pouvoir être toujours distinguée. Quelquefois même on entre en défiance de la sincérité de l'émotion à cause de la virtuosité du talent : il semble que le luxe des images accuse la pauvreté du sentiment. On sait que l'habileté d'exécution dans les arts a pour condition la possession de soi, le refrènement de l'émotion. C'est cette vérité que Diderot développe, en la poussant à l'excès, dans le *Paradoxe sur le comédien*. Mais il arrive aussi que l'artiste ne maîtrise pas seulement son émotion en vue de la rendre; qu'il continue de la rendre, après qu'il ne l'éprouve plus, ou même sans l'avoir jamais éprouvée. L'art constitue alors une sorte d'hypocrisie. Il rappelle la conduite de ceux qui prodiguent vainement ou faussement les démonstrations d'amitié, les marques de tendresse, de sympathie, les actes de déférence et de respect. Il est une politesse faite à l'idéal. On se rabat sur la sentimentalité ou comédie du sentiment, quand on n'a pas de sensibilité vraie. Le cas où les images sensorielles se substituent ainsi à l'émotion est analogue à celui où les mots se substituent aux images sensorielles (psittacisme).

En somme, la question que nous nous étions posée : Y a-t-il une imagination sentimentale? n'offre pas de difficultés : Les sentiments peuvent être évoqués,

soit directement, soit à la suite et par le moyen des images sensorielles, et, dans ce cas, ils sont distingués de ces images.

Cette imagination, comme toutes les autres, revêt deux formes : l'une abstraite, l'autre concrète. La première n'est pas nécessairement fausse ou illusoire : les moralistes, les psychologues, qui soumettent le sentiment à leurs analyses subtiles, pénétrantes et profondes, l'imaginent à leur manière : on dit qu'ils le *conçoivent* ou l'*entendent*. Mais il y a autant de réalité dans la loi que dans le fait ; le monde du physicien, de l'astronome, qui est un cosmos ou groupe ordonné de lois, est objectivement aussi vrai que le monde tel que se le représente le vulgaire, chaos d'êtres et de phénomènes ; la théorie des passions de Spinoza renferme de même autant de vérité qu'un roman ou un drame. Dans l'ordre du sentiment, l'imagination peut, il est vrai, être fausse : elle est alors le langage de la passion que réussissent à parler tant bien que mal, par imitation et sans l'entendre, des âmes sèches et dénuées de sentiment. Inversement l'imagination concrète n'est pas toujours vraie : le sentiment peut faire défaut, et se traduire néanmoins en images vives et brillantes : cela revient à dire que des deux imaginations, sensorielle et sentimentale, l'une peut exister sans l'autre, et l'éclat de l'une déguiser la faiblesse et le néant de l'autre.

Abstraite ou concrète, l'imagination telle qu'on l'a définie, ou pouvoir d'évocation, en un sens, n'a point naturellement de limites : elle s'exerce dans l'ordre du sentiment comme dans celui de la connaissance et dans l'ordre du sentiment proprement dit comme

dans celui de la sensation. Mais elle avorte souvent faute d'exercice et de culture. En fait elle est presque toujours restreinte et partielle. Il faut tenir compte d'ailleurs de ce fait qu'il y a des esprits incomplets par infirmité de nature, des esprits dénués de sensibilité physique et morale, comme il y en a d'autres dénués de raisonnement. Pour toutes ces raisons, l'imagination peut être singulièrement appauvrie, mais, prise en elle-même, elle n'est point naturellement pauvre. Or, il convient de l'étudier dans son développement complet. C'est ce que nous ferons, en partant de ses formes élémentaires et simples, de ses formes *reproductrices,* avant d'aborder sa fonction *inventive*.

CHAPITRE III

L'IMAGINATION ET L'ACTIVITÉ MOTRICE

1. — L'image principe de mouvements volontaires et involontaires, remémorés et inventés. — Relation de l'image et de l'acte : l'image entraîne l'acte, l'acte suggère l'image. — L'image-acte, synthèse primitive.

L'image possède la vertu motrice par elle-même, et non pas seulement en raison de l'émotion qu'elle dégage (pendule explorateur, baguette divinatoire, tables tournantes). — Elle est inhibitrice (hallucinations négatives, paralysie psychique, aboulie) et productrice d'actes.

L'acte, provoqué par l'image, se réduit et devient *geste*. — Le geste se réduit et devient *parole*. — La parole se réduit et devient *pensée*.

2. — Quand l'image ne produit pas d'acte, elle engendre une croyance. — Primitivement toute image enveloppe une affirmation ou négation ; l'imagination est les *choses rendues réelles et présentes*. — L'idée pure (*apprehensio simplex*) est une fiction logique, ou un fait ultérieur, dérivé. — Il faut distinguer d'ailleurs la croyance naturelle ou spontanée et la conviction raisonnée. — C'est la première, souvent la plus forte, qui appartient aux images.

3. — L'image, représentation pure, force latente, éteinte, mais susceptible de renaître sous forme de croyance et d'acte.

On peut procéder de deux façons dans l'étude des images. On peut partir, soit de l'image, dépouillée de ses principes actifs, contemplation ou idée pure, vain fantôme qui flotte dans l'esprit, soit de l'image,

accompagnée d'élan et de désir, suscitant des croyances et des actes. L'image contemplative étant la plus simple, il y aurait logiquement avantage à l'étudier d'abord; mais l'image impulsive ou motrice, qu'on a appelée l'*idée-force,* apparaît la première; c'est celle que, du point de vue psychologique, nous devons prendre pour principe. Il s'agit, en effet, de tenter une explication génétique, non analytique des images, et ainsi d'aller, non de celles qui sont simples à celles qui sont complexes, mais de celles qui sont primitivement données à celles qui se forment ultérieurement. Or, l'image ne devient pas motrice ; elle l'est naturellement et d'emblée; ce n'est pas l'idée qui se convertit en acte, c'est l'acte qui se transforme en idée. L'acte n'est pas un produit de l'idée; c'est l'idée qui est un résidu de l'acte. L'image contemplative n'est qu'un mouvement qui avorte.

I. — L'image principe de mouvement

Considérons donc d'abord les images à l'état complet, ou motrices.

Nous pourrions remonter à l'acte réflexe, origine de la sensation, et partant de l'image, et soutenir que cet acte étant une excitation suivie d'un mouvement, l'image qui répond à l'excitation, doit être aussi impulsive ou provocatrice d'actes. Mais, si légitime et bien fondée que soit peut-être une telle analogie, nous aimons mieux nous en tenir aux faits directement observables.

Ce qui prouve que toutes les images sont naturelle-

ment motrices et l'ont primitivement été, c'est que toutes le sont encore à quelque degré et peuvent le redevenir, et que quelques-unes n'ont pas cessé de l'être.

Pour commencer par ces dernières, il est des images qui suscitent des actes déterminés, toujours les mêmes, avec l'instantanéité et la fatalité d'un réflexe. Ainsi, « l'idée des aliments fait affluer la salive ; une idée triste provoque les larmes ; l'idée d'allaiter produit la sécrétion du lait ; les idées érotiques mettent puissamment en jeu l'appareil génital ; l'idée d'une démangeaison en un point donné du corps la produit réellement, etc.[1] ».

Les images en question sont, ou paraissent, involontaires, comme les mouvements qu'elles provoquent. Il en est d'autres qu'on peut évoquer ou repousser à volonté, mais qu'on ne peut évoquer sans donner suite aux mouvements auxquelles elles sont liées. Ainsi, je puis évoquer, s'il me plaît, l'odeur de viande pourrie, mais je ne le puis sans avoir un haut-le-cœur ; je puis évoquer la saveur d'un bon plat, mais non pas sans me faire venir l'eau à la bouche, etc.

Enfin il est des images évocables à volonté, produisant ordinairement, mais non nécessairement, tendant, en tous cas, toujours à produire tels mouvements. Telles sont, par exemple, les images liées, non plus à des mouvements organiques, mais à des actes de la vie de relation. Ainsi, quand nous faisons repasser devant notre esprit une scène dramatique

1. MAUDSLEY. *Physiologie de l'esprit,* p. 284, cité par SÉAILLES : *le Génie dans l'art,* p. 87.

dont nous avons été témoins, quand nous la racontons, nous la jouons. Les enfants, certaines personnes, miment tous leurs récits, si insignifiants qu'ils soient, et nous ferions comme eux si nous nous laissions aller, si la crainte de paraître vulgaires, les habitudes de l'éducation, ne nous immobilisaient, ne nous figeaient en partie, ne modéraient l'éclat de notre voix, ne tempéraient l'ardeur et l'exubérance de nos gestes.

Nous sentons encore la force impulsive des images, alors que nous n'y cédons pas. Nous nous retenons de sourire et de faire les yeux blancs à une idée qui nous enchante, de froncer les sourcils à une idée irritante, comme nous nous retenons de crier quand on nous fait mal, mais nous en avons bien envie.

Pour peu d'ailleurs que nous insistions sur une image, la force impulsive de cette image, qui était latente, se déchaîne : de là la nécessité de surveiller ses pensées, d'éviter les tentations, sagement proclamée par les moralistes, lesquels semblent avoir reconnu, avant les psychologues, le pouvoir moteur des images.

Ce ne sont pas seulement les images-souvenirs, ce sont les images que l'esprit construit de toutes pièces, crée ou invente, qui retentissent ainsi dans l'organisme ou se traduisent au dehors par des actes. Nous ne ressuscitons pas seulement, à force d'y penser, par la magie du souvenir, les émotions autrefois ressenties, avec leurs accompagnements physiologiques et physiques, nous suscitons encore, « par le seul effet de l'imagination », des émotions nouvelles, des troubles physiologiques profonds, « sans précédents » dans notre vie passée.

Ainsi « certaines personnes (dont le célèbre physiologiste Weber) peuvent accélérer ou ralentir les battements du cœur à volonté, c'est-à-dire par l'effet d'une représentation intense et persistante. Plus extraordinaires encore sont les cas de vésication produits par suggestion chez les hypnotisés », — les stigmates aux formes si variées, « les uns étant la marque du crucifiement, d'autres de la flagellation, d'autres de la couronne d'épines », prodigieux effets d'imaginations frappées par le récit de la Passion — « les résultats de la thérapeutique suggestive des contemporains ; les effets merveilleux *de la foi qui guérit,* c'est-à-dire les miracles de toutes les religions, dans tous les temps et dans tous les pays[1] ».

Nous pouvons ignorer, nous ignorons même absolument comment s'exerce le pouvoir moteur des images, nous n'en savons pas moins que ce pouvoir existe et tend à s'exercer toujours. Il n'y a pas d'image, quelles qu'en soient la nature et l'origine, qu'elle reproduise une sensation passée ou représente une combinaison de l'esprit, qu'elle soit un état physiologique ou psychique, renouvelé ou nouveau, qu'elle se rapporte à la vie organique ou à la vie de relation, qu'elle relève d'un sens ou d'un autre, qui ne soit liée à un mouvement, qui ne produise un acte, ou au moins ne l'ébauche. Imaginer, c'est toujours à quelque degré vouloir.

Mais dans l'ignorance où nous sommes du *modus operandi* de l'image, pouvons-nous faire autre chose que constater, pouvons-nous seulement établir les

1. RIBOT. *Imagination créatrice*, p. 3.

rapports de l'image et du mouvement, pouvons-nous en déterminer la nature ou les interpréter? Il semble que non.

Si nous disons que l'idée suscite l'acte, nous avons raison sans doute, en ce qui concerne par exemple le vertige, dans lequel la chute, conçue « d'abord comme possible, ensuite comme future, enfin comme imminente »[1], se produit du fait de cette conception même, laquelle, en se prolongeant, se renforce et se précise. Mais, en d'autres cas, c'est au contraire l'acte qui suscite l'idée. Ainsi l'attitude qu'on fait prendre à un sujet en état d'hypnose suggère les pensées naturellement conformes à cette attitude. Les yeux baissés, les mains jointes, les genoux ployés déterminent par exemple les pensées pieuses, la prière.

Si l'image et le mouvement peuvent ainsi, suivant les cas, être alternativement l'un cause, l'autre effet, s'ils sont en quelque sorte indifféremment l'un et l'autre, c'est donc qu'une seule chose est nécessaire, leur simultanéité, c'est donc qu'ils forment les éléments inséparables d'une même synthèse, et se conditionnent seulement à ce titre.

« Si l'idée tend à produire le fait, dit Bain, *c'est que l'idée est déjà le fait sous une forme plus faible.* Penser, c'est se retenir de parler ou d'agir[2]. » Inversement, si l'acte engendre l'idée, c'est que déjà il l'implique, c'est qu'il est l'idée en marche. L'image

1. Sur le vertige si bien analysé et interprété par M. Renouvier, voir *Essais de critique générale, Psychologie rationnelle,* t. I, p. 374 et suiv.

2. *Les Sens et l'Intelligence,* tr. fr., p. 298. Paris, Germer-Baillière, 1874, in-8°.

se dresse et se précise à mesure, c'est-à-dire exactement en même temps que l'acte s'accomplit. « On ne peut se faire, dit Cuvier, une idée claire de l'instinct » qu'en regardant les animaux « comme des espèces de somnambules » qu'obsède et que guide « une sorte de rêve ou de vision ». *A fortiori* en est-il ainsi de la pensée qui dirige nos actes par un mécanisme, d'ailleurs pour nous-mêmes aussi mystérieux.

En résumé, il est vain de discuter sur l'antériorité de la pensée ou de l'acte, il faut admettre comme une donnée première cette synthèse indécomposable, ce réflexe, non plus physiologique, mais psychique : l'idée-acte.

L'image étant reconnue naturellement motrice, il y a lieu de rechercher si elle l'est par sa vertu propre, en tant qu'image, ou en tant que renfermant un élément moteur qui en puisse être distingué.

Tout d'abord il ressort des exemples déjà cités que l'image produit des actes en dehors et à l'encontre de la volonté. Ainsi l'idée du rire fait rire, l'idée du bâillement fait bâiller, alors qu'on veut s'empêcher de bâiller et de rire.

Mais ne pourrait-on pas dire que, dans ce cas, c'est le désir ou la crainte, suscité par l'image, que ce n'est pas l'image même qui provoque les actes. Quand on crie par exemple au petit Jacques du roman de Daudet : *Tu vas casser ta cruche* ! et qu'il la casse en effet, c'est, pourrait-on dire, la frayeur causée à l'enfant qui produit la résolution de ses muscles et le fait lâcher prise, et ce n'est pas l'idée suggérée de la maladresse possible qui produit la

maladresse réelle. De même, dans le vertige, ce qui fait qu'on tombe, ce serait la crainte de tomber, laquelle ôte la force de se soutenir, ce ne serait pas proprement une action fascinatrice ou attirante de l'image de la chute, suggérée par la vue du précipice. A défaut de la volonté, ce serait donc l'émotion, mais non l'image, qui serait la force impulsive.

Ne pourrait-on pas encore invoquer ici comme cause des actes involontaires, attribués à la seule représentation, une sorte de volonté contrariante ou *paraboulie*. De même que le Malin souffle des pensées sacrilèges, des blasphèmes à des personnes pieuses, au moment de l'oraison [1], la nature ne nous jouerait-elle le mauvais tour de nous pousser à faire précisément ce que nous voudrions empêcher? En un mot, la loi d'association par *contraste* ne s'applique-t-elle pas aux actes aussi bien qu'aux idées?

Il se peut; il en est même, à coup sûr, souvent ainsi. Mais on n'en constate pas moins qu'à l'encontre de la volonté, sans l'intervention d'une volonté contrariante, et en l'absence de toute émotion, les images ne laissent pas d'entraîner encore des mouvements. Ainsi, dans l'expérience célèbre de Chevreul, un mouvement indifférent, j'entends qu'on n'a aucun sujet de désirer ou de redouter, celui d'un pendule léger qu'on tient à la main, étant conçu, est réalisé aussitôt et par là même, alors que volontairement on s'applique à ne pas le produire, et qu'on ne le pro-

1. Sur ces obsessions de contraste, voir Pitres et Régis, *Les Obsessions et les Impulsions*, p. 74. Paris, O. Doin, 1902, in-18.

duit certainement pas non plus malgré soi, par l'effort même qu'on ferait pour l'empêcher. D'autres expériences, celles de la baguette divinatoire, des tables tournantes, comportent, quoique d'une façon moins sûre, la même interprétation. Les sorciers de village, découvreurs de sources, tiennent en leurs mains les extrémités d'une baguette flexible de coudrier, terminée en forme de fourche : la baguette s'agite entre leurs doigts, en présence de la source pressentie ou devinée d'après les indices de la végétation spéciale, qui croît sur un sol humide. — Les personnes assises autour d'une table, les doigts posés dessus, attendant qu'elle tourne, produiraient de même, sans le vouloir, et par le seul fait d'y penser, le mouvement attendu, leurs doigts exerçant une pression, soit à l'extrémité de la table, soit dans quelque autre partie « où la loi du levier la rend efficace » (Renouvier). Remarquons encore que, dans un cas qui pourrait être pris pour type de l'image motrice, celui de l'*impulsion* morbide, l'émotion est souvent absente ou réduite au minimum : l'absolu sang-froid, avec lequel un monomaniaque, possédé d'une idée de meurtre ou de suicide, réalise cette idée par des moyens et dans des circonstances souvent atroces, a frappé tous les observateurs. Le pouvoir moteur de l'image apparaît ici comme une force naturelle, déchaînée et sauvage.

En résumé, il y a des cas où, d'une façon certaine, les images, à elles seules, suscitent des mouvements. Il faut dès lors supposer que dans tous les cas, et dans ceux mêmes où le mouvement, à la rigueur, paraîtrait explicable par la seule force que l'émotion

dégage, l'action dynamique de l'image ne laisse pas de s'exercer, jouant le rôle d'appoint, quand ce n'est pas celui de facteur principal.

Après avoir établi le pouvoir moteur de l'image, il reste à le décomposer, ou plutôt à montrer qu'il est complet, et se présente à la fois, comme la volonté, dont l'imagination serait alors l'équivalent et l'analogue[1], sous la forme d'un pouvoir d'impulsion et d'un pouvoir d'arrêt.

On entend par là que l'imagination ne possède pas seulement le pouvoir de créer des sensations qui n'existent pas (hallucinations), mais encore celui d'annuler des sensations existantes. Comme dit Pascal, « elle suspend les sens, elle les fait sentir » ; or, les sensations, ou mieux les perceptions, sont déjà des actes. Ainsi, par exemple, au lieu de suggérer à un sujet en état d'hypnose qu'à son réveil il verra, on lui suggère au contraire qu'il ne verra pas tel objet, telle personne, et le sujet réveillé se heurte en effet à cette personne, à cet objet sans les voir. Si la personne, ainsi rendue invisible, prend son chapeau, le met sur sa tête, le sujet est stupéfait et terrifié de voir le chapeau se mouvoir tout seul, rester suspendu en l'air[2]. A ce genre de suggestions on a donné le nom d'images ou d'hallucinations *négatives*.

Au lieu de l'image négative, qui chasse ou exclut des sensations normales, supposons une image négative, qui interdit des actes physiquement exécutables,

1. Sur l'analogie de l'imagination et de la volonté, v. Ribot *Imagination créatrice*, p. 6 et suiv.

2. Binet. *Psychologie du raisonnement*, p. 70.

qui frappe d'impuissance des muscles sains et intacts, nous avons alors la *paralysie psychique*, l'*aboulie*. Qu'un malade se persuade qu'il ne peut marcher, remuer le bras, écrire son nom, et il ne pourra en effet réaliser ces actes si simples, quoiqu'il en ait gardé matériellement le pouvoir, et qu'il en accomplisse, dans le même temps, d'autres plus compliqués. L'image est donc, sous une forme élémentaire, une volition complète, inhibitrice en même temps que productrice d'actes.

On pourrait poursuivre plus loin le parallèle de l'imagination et de la volonté, montrer par exemple que l'image impulsive est, comme la volition, passagère ou fixe, intermittente ou chronique, explosive ou non [1], faible ou énergique, etc., mais il vaut mieux insister sur les différences. L'imagination motrice est la volonté spontanée, la volonté sans l'effort ; elle exclut la réflexion et la possession de soi. Ce caractère a dû apparaître déjà et apparaîtra encore dans les analyses qui vont suivre. Il est essentiel et peut servir à diagnostiquer l'imagination.

Mais si l'on admet que l'image est naturellement motrice, une autre difficulté surgit : celle de comprendre comment elle cesse de l'être. C'est un fait qu'elle perd son efficacité. Mais, remarquons-le, elle ne la perd que par degrés et jamais si complètement qu'elle ne la retrouve, les circonstances aidant. Il y a donc ajournement et diminution, non proprement extinction du pouvoir moteur de l'image.

Nous allons chercher comment se produit, en pas-

1. V. Pitres et Régis. *Ouv. cité. Les Impulsions*, ch. II.

sant par quels degrés, et suivant quelles lois, la transformation de l'image-mouvement en simple image.

Tout d'abord l'image ne cesse pas de susciter des actes, mais ces actes se transforment, se détournent de leur but ou deviennent sans but, se dissipent en gestes et en paroles.

Étudions le passage de l'acte au geste. Le geste marque la transition entre l'acte et le langage ; il est l'acte qui finit et le langage qui commence. Il est une réduction d'acte ; ainsi le geste de la colère est l'acte de frapper indiqué, ébauché, non exécuté (Bell). Mais l'acte, ainsi réduit, semble n'avoir plus de raison d'être, ne répondre plus à une fin. Pourquoi donc continue-t-il néanmoins de se produire? Par l'effet de l'habitude, répond Darwin ; il n'y aurait là qu'un phénomène de survivance. En fait, le geste est autre chose qu'un acte désaffecté, à savoir un acte désorienté ou plutôt dévié, s'éloignant plus ou moins de sa destination première, mais n'étant jamais sans destination aucune. D'ailleurs, quand matériellement il cesse d'être un acte, moralement, ou d'intention, il continue d'en être un. Ainsi l'homme irrité veut bien limiter, mais non pas ne faire aucunement sentir les effets de sa colère ; il la crie ou la jette au visage d'un geste indigné ; c'est sa façon de la satisfaire ou de la réaliser. A ses yeux, le geste ou la parole est à quelque degré un acte, et, d'une manière générale, l'expression est, en effet, subjectivement, le succédané, et objectivement, le dérivatif de l'action réelle.

Comme elle tend à se réaliser en mouvement,

l'image tend à se traduire en paroles. Ces deux tendances, à vrai dire, se confondent ; ou, si l'on veut qu'elles soient distinctes, elles s'équivalent et se remplacent.

Parler, c'est avant tout et d'abord se décharger, si j'ose dire, du poids de sa pensée ; ce n'est qu'accessoirement et ensuite communiquer sa pensée aux autres. Aussi le besoin de parler est-il primitivement celui de tout dire ; l'indiscrétion est naturelle. La légende du roi Midas pouvant cacher ses oreilles d'âne, non s'en taire, est l'expression pitorresque et vivante de cette loi psychologique. On ne peut tenir sa langue ; pour le plaisir de parler, on se compromet, on se trahit. Quand les criminels se dénoncent eux-mêmes, ce n'est pas nécessairement, comme on pourrait le croire, par repentir et soif d'expiation, ce peut être simplement par incapacité de retenir l'aveu qui leur monte aux lèvres. Ainsi dans le roman de Dostoïewsky[1], l'assassin Raskolnikoff vient confesser d'abord son crime, non à la justice, mais à la prostituée Sonia. Or l'idée de cette confession l'épouvante ; il voudrait la chasser de son esprit ; elle lui fait physiquement horreur, et elle n'est moralement, à ses yeux, qu'une faiblesse honteuse. « Il s'arrête indécis devant la porte, se demandant : Faut-il dire qui a tué Elisabeth ? » Mais cette « question était étrange, car, au moment où il la faisait, il sentait l'impossibilité, non seulement de ne pas faire cet aveu, mais même de le différer d'une minute. Il ne savait pas encore pourquoi cela était

1. *Crime et Châtiment*.

impossible ; il le *sentait* seulement, et il était presque écrasé par cette douloureuse conscience de sa faiblesse devant la nécessité ».

Cette nécessité, toute psychologique et physique, est la même qui pousse des gens, qu'on ne peut dire malintentionnés, à commettre une trahison, à livrer un secret, et des personnes exemptes de méchanceté et de fiel à se répandre en propos de médisance odieux. Le médisant, en effet, au sens propre, est « celui qui, sans aucune autre raison particulière, se plaît à dire du mal des uns et des autres, même des indifférents et des inconnus, et qui, par une excessive liberté de langue, n'épargne pas même ses meilleurs amis[1] » ; en un mot, c'est avant tout un bavard déchaîné et inconséquent. Le bavardage lui-même, ou la rage de parler, soit en bien, soit en mal, est le mouvement de la pensée suivant son impulsion première, est le cours naturel et non endigué des images.

L'imagination est donc par nature une force d'impulsion ou d'expansion. L'homme pense, il sent, et l'acte ou, à défaut de l'acte, le geste ou la parole suit. La force des images étant supposée constante, si elle ne se dépense pas en actes, elle s'emploiera par exemple en paroles. Il y a donc équivalence, non déperdition de force. Pour que l'équilibre se maintienne, il faut supposer que la force des images se dépense toute par exemple en paroles, ou que, si les paroles ne l'épuisent point, elle se dissipe d'une autre manière ou s'accumule et se concentre. En fait, on

1. Bossuet. *Abrégé d'un sermon sur la médisance.*

constate que la parole ne donne pas, au même degré que l'action, satisfaction à l'idée, ne la laisse pas apaisée, assouvie, mais au contraire l'irrite, l'exaspère. Le médisant, par exemple, « s'échauffe en voulant échauffer les autres ; à force de parler, il croit tout à fait ce qu'il ne croyait qu'à demi »[1] ; d'un mot, il se monte.

Cela revient à dire que la force de l'image ne trouve pas alors dans le flux de paroles une issue suffisante et que l'excès ou le résidu de cette force se concentre sous forme d'émotion et de pensée et devient cérébrale.

C'est l'image ainsi transformée en force cérébrale que nous allons maintenant étudier.

II. — L'image, principe de croyance

Quand l'image cesse de se réaliser en acte ou de s'exprimer en gestes et en paroles, elle s'affirme sous forme de croyance, ainsi que Spinoza, Hume l'ont établi par le raisonnement, et Dugald Stewart par les faits.

Psychologiquement, il n'y a pas d'idée qui puisse être définie la représentation d'une chose en dehors de toute affirmation ou négation relativement à cette chose. L'*apprehensio simplex* est une abstraction, une fiction logique ; elle peut être fondée en droit, elle ne se rencontre pas en fait. Toute idée enveloppe la croyance à la réalité de son objet. Imaginer une

1 Bossuet. *Loc. cit.*

chose, c'est, au moment où on l'imagine, la tenir pour réelle et présente. Si l'on appelle hallucination l'image objectivée ou réalisée, il n'y a pas d'image qui, à l'origine, ne mérite ce nom. « Lorsque l'imagination acquiert beaucoup de vivacité, nous sommes disposés, dit Stewart, à attribuer aux objets dont elle s'occupe une existence réelle [1]. » C'est ce qui arrive dans les songes, dans la folie ; c'est ce qui se produit même à l'état de veille, chez les têtes les plus fortes, témoin « ceux qui, en dépit de leur raison et de leur mépris pour les contes absurdes d'apparitions et de revenants, n'osent rester dans les ténèbres, seuls aux prises avec leur imagination [2] ». « Le plus grand philosophe du monde, dit aussi Pascal, sur une planche plus large qu'il ne faut, s'il y a au-dessous un précipice, quoique la raison le convainque de sa sûreté, son imagination prévaudra. »

D'où vient cependant que la tendance hallucinatoire des images ait échappé si longtemps aux observations et qu'une fois signalée et expérimentalement établie, on ait continué parfois à n'en pas tenir compte ? C'est, remarque M. Ribot, que, pour l'admettre, il fallait, d'une part, se dépouiller des préjugés du sens commun, pour qui « imaginaire est synonyme de creux, de vide et s'oppose à la réalité comme le néant à l'être », et, d'autre part, abandonner la doctrine logique de la distinction de l'idée et du jugement. Que les logiciens et le vulgaire se soient

1. Dugald Stewart. *Phil. de l'esprit humain*, t. I, ch. III *De la conception*.
2. *Id.*
3. Pascal. *Pensées*, art. III, 3, p. 32, tome I de l'édit. Havet.

rencontrés dans une commune erreur, c'est d'ailleurs ce qui peut paraître étrange, mais ce qui pourtant s'explique et même se trouve en partie justifié. Si toute image, en effet, entraîne un jugement, mainte image entraîne un jugement non viable, partant non avenu. L'esprit ne donne pas suite à toutes les croyances qui se forment spontanément en lui ; il en est qu'il rejette à peine nées, dont il perd ensuite le souvenir, bien mieux, qu'il ne remarque pas au passage. De là vient que certaines images sont censées être des idées pures, des appréhensions simples. En réalité, « toute idée, en tant qu'idée », enveloppe, comme dit Spinoza, « l'affirmation ou la négation », est autre chose qu' « une figure muette tracée sur un tableau[1] ». Se représenter un cheval, fût-ce un cheval ailé, c'est au moment où on se le représente, et par cela seul qu'on se le représente, le poser comme réel, ou croire qu'il existe. Mais une telle croyance est aussitôt enrayée, reconnue illusoire ; l'image qui la suscite est chassée par une autre image ou par une sensation, laquelle suscite une nouvelle croyance, exclusive de la première. Il est naturel et logique de ne pas tenir compte des croyances qui avortent ainsi ; en fait, ces croyances n'en ont pas moins momentanément existé.

La rectification de l'illusion imaginative, supérieurement décrite et analysée par Taine, est si aisée, si naturelle et si prompte qu'elle passe inaperçue. Son résultat seul demeure acquis, est enregistré par la conscience, et ce résultat, on l'interprète en disant

1. Spinoza. *Ethique II*, 49, scholie.

que les images sont « l'œuvre de notre esprit » et que « leurs objets sont privés de toute existence propre et indépendante[1] » opinion fausse, mais qui a dû naturellement s'établir, en vertu de notre tendance naturelle à oublier et à méconnaître tout ce que pratiquement nous n'avons pas intérêt à retenir et à savoir.

Toute impression nous échappe qui est fugitive ou légère. Or, dans la plupart des cas, « l'impression que fait sur nous un objet imaginaire est si rapide, l'erreur où il pourrait nous jeter si promptement corrigée que nous n'avons, pour ainsi dire, pas le temps d'être séduits[2] ». Ainsi, par exemple, dans les spectacles tragiques, l'illusion inhérente aux images se produit, mais momentanée, intermittente et telle qu'une réflexion un peu subtile peut seule la dégager et la saisir. « Pendant le cours de la pièce, dit Dugald Stewart, nous avons sans doute, d'une manière générale, la certitude que tout ce que nous voyons est une chose feinte. Mais, si je ne me trompe, on trouvera, en y réfléchissant, que nous cédons par moments à la persuasion contraire, qu'en ces moments nous croyons réels les malheurs dont on nous offre l'image, et que c'est le plus souvent cette croyance qui cause la vive émotion dont nous sommes agités[3]. »

S'il était besoin d'apporter une preuve à l'appui de cette judicieuse remarque, on la trouverait dans

1. Stewart. *Loc. cit.*
2. Stewart. *Loc. cit.*
3. *Loc. cit.*



cette loi de style que toutes les fois qu'un récit s'anime, fait image ou tableau, les lois de la grammaire, sur un point, sont changées : les verbes ne s'emploient plus qu'au *présent*. Ainsi le veut la logique des images. Exemple : le *Songe de Perrette,* le *Conte de Dorante à son père* dans le *Menteur*, et tous les récits du même genre. La règle est sans exception.

Tissot remarque que dans le rêve où l'imagination n'est point tenue en bride par les sens, toute représentation est de même actualisée, *y compris celle qui se rapporte au passé*. « Le souvenir d'une perception, d'une sensation apparaît rarement comme tel ; c'est presque toujours une sensation ou une perception actuelle, l'imagination n'est jamais contredite par le témoignage des sens, qui n'attestent plus rien. Telle est la raison pour laquelle *on met les souvenirs au présent, pourquoi l'on se croit encore au moment où les souvenirs étaient des perceptions*[1]. »

Au premier moment, sous sa forme naturelle et spontanée, l'imagination est donc toujours une vision; elle est *les choses rendues présentes*. C'est ainsi encore qu'on se représente une imagination vive et brillante, au point de vue *actif*, comme le don de faire, non pas seulement revivre, mais vivre les choses :

> Je dirai : j'étais là, telle chose m'advint
> Vous *croirez y être* vous-même.

au point de vue *passif* comme « une disposition marquée à recevoir des objets simplement imaginés les

1. *De l'Imagination*, p. 74.

mêmes impressions que s'ils étaient réels ». (Renouvier.) Aussi, sous couleur de rabaisser sa mémoire, il semble bien que ce soit l'éloge de son imagination que Montaigne entend faire, lorsqu'il dit qu'il revit ses impressions oubliées, et que les choses anciennes lui « rient d'une fraîche nouvelleté ».

Mais, il convient de le remarquer, la croyance qu'engendrent les images est d'une nature spéciale ; elle est instinctive, irraisonnée. C'est une impression, un « sentiment » pour parler comme Hume, ce n'est point une conviction. Elle n'est pour cela ni moins active ni moins persistante. Elle tient parfois en échec les plus solides raisonnements. Selon la remarque de Stewart, « les hommes, dans leurs actions, peuvent être gouvernés par une opinion qu'ils rejettent en spéculation ». C'est ainsi, comme il a été dit déjà, qu'on peut être logiquement convaincu qu'il n'y a pas de revenants, et avoir peur des revenants. « C'est ce qui explique (encore) comment en amour, en religion, en morale, en politique, et partout, la croyance peut survivre aux assauts logiques de la raison raisonnante : sa force est ailleurs [1]. »

Dès lors, l'opinion, d'après laquelle l'imagination ne s'accompagne pas de croyance, a beau être psychologiquement fausse ; elle n'est peut-être pas un pur préjugé ; elle devient juste et fondée, si par croyance on entend une conviction raisonnée, une certitude logique. Il est fâcheux qu'on n'ait pas un mot spécial pour désigner cet élan de foi instinctive, cette tendance ou impulsion naturelle à affirmer ou

1. Ribot. *L'Imag. créatr.*, p. 94.

à nier qui est inhérente à l'imagination en tant que telle.

La tendance à croire à l'existence de l'objet conçu a été justement rapprochée par D. Stewart de la tendance à réaliser l'acte imaginé : elle est au fond de même nature, c'est un phénomène de suggestion. « Les émotions produites par la tragédie ont quelque analogie, dit-il, avec l'espèce de frayeur qu'on éprouve en regardant à terre du haut d'une tour élevée. Dans l'un et l'autre cas, nous avons la conviction générale que l'émotion que nous éprouvons est vaine et n'a point de fondement réel ; mais l'influence de l'imagination est telle qu'elle excite ces émotions avant que la réflexion ait eu le temps de venir à notre secours[1]. »

L'imagination, ainsi entendue comme suggestion mentale et suggestion motrice, comme principe de croyance et d'action, peut être rapprochée encore de la volonté dont elle est la forme initiale ou l'ébauche. La volonté n'a point pour prototype l'action réflexe, mécanisme aveugle ; elle implique dès l'origine deux éléments essentiels : une fin posée ou du moins conçue par l'esprit, et un acte qui réalise cette fin. Or ces éléments se rencontrent dans l'image.

L'imagination représente les données premières ou la base de la volonté. Celle-ci, en effet, est réfléchie et libre, tandis que l'imagination n'implique ni examen ni choix, entraîne fatalement et aveuglément la croyance et les actes. L'imagination est à la liberté et à la raison ce que les forces naturelles sont à l'art

1. *Loc. cit.*

humain, une matière première, un instrument, un levier. Elle suggère les fins entre lesquelles la raison choisit et imprime l'élan que la volonté dirige. La volonté raisonnable a été justement définie la mise en œuvre des images, χρῆσις φαντασίων ; elle est l'imagination disciplinée et transformée.

III. — L'image représentation pure

Toutefois, au terme de son développement, l'image semble perdre son caractère volontaire et actif. Si elle est, primitivement, toujours accompagnée de croyance et d'action, elle ne laisse pas d'aboutir, finalement, à une représentation pure. « Elle traverse deux moments. Durant le premier, elle apparaît comme une réalité pleine et entière : elle est objective. Durant le second (qui est définitif), elle est dépouillée de son objectivité, réduite à l'état d'événement tout intérieur, par l'effet d'autres états de conscience qui contredisent et finalement annihilent son caractère objectif. Il y a affirmation, puis négation ; impulsion, puis arrêt[1]. » Mais, alors qu'elle entre dans sa seconde phase, qu'elle cesse d'être active, et ne semble plus avoir avec la volonté et le jugement de caractère commun, l'image reste ou devient un élément prêt à entrer dans les combinaisons de la volonté, dans les jugements et les raisonnements. La vie qui est en elle, et par là j'entends la puissance d'illusion, l'élan vers l'action, peuvent

1. Ribot. *Ouv. cité*, p. 93.

toujours réapparaître, étant latents, non éteints. L'image est donc toujours, dans son principe ou dans sa nature, semblable à elle-même, elle se meut entre deux limites : l'action impulsive et l'idée pure, ou plutôt elle oscille de l'une à l'autre. La représentation pure ne doit même pas être conçue comme le terme fatal, l'aboutissant dernier du développement de l'image ; elle n'est qu'une phase de ce développement. Une image peut être tenue en échec par d'autres images, autrement dit être enrayée dans son élan vers l'action ou la croyance, elle peut même disparaître, étant reconnue fausse ou illusoire ; mais tant qu'elle se maintient devant l'esprit, elle se maintient comme une action et une foi implicites, action et foi qui se retrouvent dans les circonstances favorables. C'est le système entier de nos croyances et de nos actes, c'est-à-dire en somme la masse organisée de nos images qui, pesant sur une image donnée, l'écrase, l'annihile, la réduit à un état d'engourdissement et de mort apparente ; mais que ce système, lui-même instable, fasse place à un autre système, à une combinaison psychologique nouvelle, et toutes les images, étant mises en liberté, recouvreront les propriétés actives qu'elles semblaient avoir perdues. Il ne se produit donc pas de transformation radicale et complète dans la nature des images, mais les lois de la mécanique mentale commandent le développement des images et mesurent à chacune sa puissance et ses moyens d'action. Or comme, parmi les images, il y a, si on peut dire, plus d'appelées que d'élues, ce sont naturellement les images les plus nombreuses, les images arrêtées dans leur développement qui ont

paru les plus importantes, les images par excellence ou proprement dites. C'est pourtant là une pure apparence ou illusion que la psychologie dissipe. Il faut remonter à l'origine de la vie mentale pour retrouver toutes les propriétés des images : leur tendance à se réaliser sous forme d'actes, à s'objectiver sous forme de croyances, à s'épanouir sous forme de représentations. Si une de ces propriétés paraît se manifester seule, un examen attentif montre qu'en réalité elle implique à quelque degré les deux autres. Si une de ces propriétés paraît prépondérante, on observe qu'elle ne détruit pas, mais absorbe à son profit les deux autres, les forces vives des images pouvant se transformer en forces latentes, l'équilibre psychique étant ainsi toujours maintenu.

CHAPITRE IV

L'IMAGINATION ET LE SENTIMENT

L'imagination *fixée,* survivant aux actes qu'elle inspire et aux habitudes qu'elle forme. — Le parti pris imaginatif.
L'imagination *mobile,* dépassant le présent, anticipant l'avenir. — Principe de l'instabilité imaginative : l'ignorance ou mépris des faits, la méconnaissance des lois de la réalité. — Sa loi : le rythme émotif, alternative d'exaltation et de dépression, d'enthousiasme et de dédain. — Exemples : le caractère fantasque. Rousseau, Musset, etc.
Phase d'exaltation du sentiment : l'imagination constructive, la cristallisation (Stendhal). — Phase de dépression : l'imagination destructive. — Fait typique : l'engouement. — Procédés secondaires de l'imagination emphatique et dénigrante : l'agrandissement et le rapetissement.
Toute imagination décrit la courbe qui rejoint l'enthousiasme au dégoût. — Conclusion pratique : la tolérance se fonde sur la connaissance de la mobilité inhérente au tempérament imaginatif.

Selon ce qui a été dit au chapitre précédent, on peut distinguer trois degrés ou trois formes d'imagination : l'imagination qui engendre les actes, et dont la formule poétique est la foi soulevant les montagnes, — l'imagination qui n'engendre plus que des croyances, ou la foi sans les œuvres, — l'imagination qui n'implique ni la croyance ni l'action, ou imagination pure. La première est celle de l'homme d'action, la

seconde, celle du croyant, la troisième celle du contemplatif, de l'artiste et du savant. Il n'y a pas de relation constante et nécessaire entre la croyance et l'action : on a opposé souvent la foi et les œuvres. Il n'y en a pas davantage entre la force des convictions et la netteté des représentations, témoin l'empire des préjugés. On est donc tenté de dissocier l'imagination et de considérer comme des états distincts les phases successives de son développement. C'est là une erreur, d'ailleurs en quelque sorte naturelle, et qu'on pourrait définir une interprétation simpliste de la réalité des faits.

Après qu'on a évité cette erreur, il reste encore à choisir entre deux conceptions qui s'excluent : celle de l'imagination toute formée, et de l'imagination en voie de formation. Car, de même que la volonté cesse d'être, la décision prise et l'acte accompli, l'imagination se retire, ses représentations étant fixées. On ne peut donc la concevoir qu'en mouvement et en marche, autrement dit à l'œuvre ; dans ses œuvres, elle n'apparaît plus, ou n'apparaît que raidie, pétrifiée, et comme morte. Ce n'est pas qu'à vrai dire l'imagination cesse d'être, par une sorte d'épuisement, du seul fait d'avoir été. De même que la volonté n'est pas véritablement absente des décisions qu'elle a prises, tant qu'elle continue de s'y tenir, l'imagination ne peut être dite détachée de ses représentations tant qu'elle ne les a pas rejetées ou remplacées par d'autres. De quelle manière faut-il donc entendre qu'elle s'affaiblit et s'éteint ? C'est ce qu'on va montrer par des exemples.

En premier lieu, l'imagination se retire d'actes qu'elle a d'abord inspirés, et cesse d'en être le principe. Ainsi la majeure partie peut-être de nos actes, et

j'entends de ceux qui intéressent notre moralité, s'exécutent en dehors de toute idée, de tout sentiment, par l'impulsion d'un motif adopté jadis, mais qui n'apparaît plus, et qui, s'il apparaissait, peut-être ne serait plus approuvé. Notre ligne de conduite est tracée par des habitudes devenues rituelles, sacrées. L'ordre de nos distractions, de nos plaisirs, et aussi de nos devoirs, est commandé par des motifs inconscients, des représentations éteintes.

En dehors des actes, qui survivent ainsi aux croyances dont elles sont issues, nous avons encore les croyances qui subsistent d'elles-mêmes, sans point de contact avec leurs objets. A-t-on pris par exemple le parti d'aimer une personne pour telle qualité reconnue ou supposée en elle? on la dispense désormais de tout mérite, on l'accepte telle qu'elle est, on ne la discute plus, on ne la juge plus, on ne se la représente même plus. On la voit à travers l'image autrefois formée. Bien plus, cette image, à la fin, n'est plus remémorée ; elle se ternit, s'efface ; elle continue d'agir comme principe de foi et d'amour, quand elle a cessé d'être, quand elle ne représente plus rien. Tel est souvent le secret des amours constantes et fidèles.

Il est permis de refuser le nom d'imagination à la représentation ainsi fixée dans les croyances et les actes, qui ne se renouvelle plus, ne vit plus et n'est plus consciente. L'imagination serait alors proprement l'esprit en travail, la pensée agissante, par là même aussi, flottante, qui cherche sa voie, et, l'ayant trouvée, ne s'arrête point, mais la poursuit, l'achève et en cherche une autre.

Quels sont les caractères de l'imagination ainsi

conçue ? Tout d'abord elle ne s'installe pas d'emblée et à demeure dans la réalité, elle ne se borne pas à l'enregistrer, à en prendre possession, mais elle la construit ou reconstruit librement, travaille à la refondre. Elle est, « dans l'ordre intellectuel, l'équivalent de la volonté dans l'ordre das mouvements », elle a « un caractère téléologique », n'agit « qu'en vue d'un but » et s'oppose par là à « la connaissance qui, elle, se borne à constater » (Ribot). Sans doute elle n'est pas condamnée à se développer dans le monde de la chimère et du rêve ; le vieux mot de *fantaisie*, par lequel on la désigne, n'est pas nécessairement synonyme de caprice ; elle n'est aucunement incompatible avec le bon sens ; elle a même son entrée dans la réalité, étant créatrice d'actes. Mais elle n'est pas enchaînée à la réalité ; elle s'en échappe et s'en dégage à toute heure. Elle est en deçà ou au delà ; elle plane au-dessus ou reste à côté. Ainsi elle ne s'enferme pas dans le présent, le seul temps qui soit réel. Au contraire, on dirait qu'elle y étouffe ; elle se transporte plus volontiers dans le passé et dans l'avenir. « Nous errons, dit Pascal, dans les temps qui ne sont pas nôtres, et ne pensons point au seul qui nous appartient... Que chacun examine ses pensées, il les trouvera toutes occupées au passé et à l'avenir. Nous ne pensons presque point au présent, et si nous y pensons, ce n'est que pour en prendre la lumière pour disposer de l'avenir. Le présent n'est jamais notre fin ; le passé et le présent sont nos moyens ; le seul avenir est notre fin [1]. »

1. *Pensées*. Havet, t. I, art. III, 5.

Le présent aussi, il faut dire, ne prête guère à l'imagination ; c'est pourquoi elle le franchit, ou plutôt elle le brûle. Si pourtant elle s'y arrête, c'est en effet qu'elle l'envisage comme point de départ, comme condition et comme base de projets et de rêves d'avenir. De même, si elle se complaît dans le passé, c'est le plus souvent aussi qu'il lui offre, pour ses constructions, une riche collection de modèles, une base large, une matière docile ou malléable. Logiquement, la loi ou la catégorie sous laquelle elle se développe est celle du devenir ou du possible, indéfiniment ouverte, non celle de l'être ou du réel, étroite et fermée.

L'imagination n'est pas seulement vouée au mouvement, en ce sens qu'elle se porte d'objets en objets et déborde le présent, elle est encore instable par nature, en ce sens qu'elle subit l'influence variable du sentiment, et que, lorsqu'elle se porte sur un même objet, elle l'envisage successivement sous des aspects divers, et dans des dispositions d'esprit différentes et contraires. Elle est soumise à ce que Spencer appelle la loi du rythme : elle oscille de l'exaltation à la dépression, de l'enthousiasme au dégoût. Les mêmes objets tour à tour l'attirent et la repoussent.

Le tour d'esprit imaginatif est lié aux variations de l'humeur, à la bizarrerie du caractère, à cette inconstance des idées et des sentiments que désigne en bloc le terme d'esprit faux. Ne s'inclinant pas devant le fait, ne reconnaissant pas la loi des choses, l'imaginatif est destiné à devenir ce qu'on appelle un *fantasque* (de φαντασία, imagination). Comme il ne se met pas en face des choses, comme il ne les voit pas ou ne les accepte pas comme elles sont, comme il

n'écoute et ne suit que les suggestions de son esprit, il se dépite et se bute fatalement contre les choses, puis contre les autres et contre lui-même, et finalement il perd le sang-froid et trahit la raison.

Il ne trouve pas non plus de règle en lui-même. Il ajoute à l'inconstance naturelle des sentiments humains, celle d'un esprit inquiet, qui anticipe l'avenir, épuise l'attrait du désir, et hâte le désenchantement. Il fait tous les frais des sentiments qu'il éprouve ; aussi, à ce jeu, est-il bientôt ruiné. Ainsi, par exemple, il s'éprend de personnes qu'il a à peine vues, il en rêve, il ne peut s'en passer ; il s'attendrit sur leur compte ; il se sent pénétré pour elles de bienveillance, de sympathie et d'amour ; puis il s'en approche, les fréquente, leur devient indifférent, ou les prend en haine ; il passe de l'engouement à la défiance, aux soupçons injustes ; il repousse l'affection qu'il a fait naître, les services qu'il a sollicités ; il se montre dur, hautain, injurieux ; il est parfois d'une ingratitude noire. Telle est l'histoire des liaisons de Rousseau, de sa liaison avec Hume en particulier. Telle est celle de bien des relations humaines.

Si l'on suivait les passions jusqu'au bout, si l'on en remplaçait l'analyse descriptive par l'explication génétique, on verrait qu'elles ne se classent point en amours et haines, mais que chacune d'elles est alternativement amour et haine. Ainsi par exemple la foi aveugle et obstinée en la bonté des hommes et la défiance systématique, la manie de la persécution se rencontrent chez les mêmes hommes, à des époques différentes, et on peut dire qu'elles s'impliquent, s'appellent et s'engendrent, l'une étant l'action, l'autre

la réaction ; bien plus, qu'elles se renforcent : d'une façon générale, en effet, la haine la plus violente est, comme on l'a dit, un amour aigri, et l'amour le plus fort, une antipathie vaincue. Que l'une de ces passions succède à l'autre, c'est ce qui s'explique peut-être fort simplement ; une émotion s'épuise par sa durée et se change naturellement en son contraire. Les passions, en tant qu'elles relèvent de l'imagination, ont en outre un caractère commun ; elles sont gratuites et procèdent d'une même illusion, d'un même tour d'esprit, la tendance à prendre ses désirs ou ses craintes pour la réalité. Celui qui se voit maintenant entouré d'ennemis conjurés contre lui est le même qui, plus jeune, s'est vu porté au ciel par la faveur et la sympathie de tous. Au début de la vie, l'imagination crée de toutes pièces un sentiment de foi et de confiance dans les événements et dans les hommes ; ce sentiment, elle l'anime, le colore, le soutient un moment ; puis elle l'abandonne, le trahit, et s'acharne à le détruire. Tel est le *procès*, sinon de la passion en général, du moins de celle dont l'imagination fait les frais.

C'est ce qui peut se voir dans la passion amoureuse, surtout si on entend celle dans laquelle la tête joue un rôle plus grand que le cœur ou les sens. Aimer, puis haïr, aimer à nouveau, puis haïr encore, et ainsi sans fin, d'un amour toujours plus exalté, d'une haine toujours plus furieuse, mener « une vie de haut et de bas perpétuels, tel était « l'état normal » du Laurent d'*Elle* et *Lui*, ou, pour l'appeler de son vrai nom, de Musset. « Les réactions de Laurent étaient soudaines et violentes en raison de la vivacité

de ses joies. Nous disons ses réactions, Thérèse disait ses *rétractations,* et c'était là le mot véritable. Il obéissait à cet inexorable besoin que certains adolescents éprouvent de tuer ou de détruire ce qui leur plaît jusqu'à la passion. » Ces « cruels instincts » qu'on a « remarqués chez des hommes de caractères très différents » sont liés à l'esprit imaginatif, pris au sens étroit du mot. C'est ce que George SAND n'arrive pas à démêler, n'indique pas nettement, mais ce qu'elle donne à entendre. Elle dit en effet de LAURENT : « Je ne saurais bien définir ce qui fait le fond de sa nature qu'en l'appelant l'*amour de ce qui n'est pas*. »

Pour comprendre l'étrange démenti que l'imaginatif se donne ainsi à lui-même, le brusque et complet revirement qui se produit dans ses sentiments, il faut pénétrer plus avant dans sa nature. Ce qui le caractérise avant tout, c'est que la matérialité des faits ne touche pas son esprit : il ne tient pas pour réelles les résistances que rencontrent ses désirs, qu'elles viennent des événements, des situations ou de la volonté d'autrui ; il ne tient pas pour réels les actes mêmes qu'il accomplit ; de là la candeur parfaite avec laquelle il se pardonne les fautes les plus graves, l'aisance, la bonne grâce légère avec laquelle il parlera par exemple de la dureté de ses propos, de l'injustice de ses soupçons, de l'inconvenance de sa conduite. Il sait, il croit qu'il peut tout oser, tout se permettre ; il réclame le privilège des enfants gâtés ; il se juge irresponsable. Comment lui en voudrait-on, dit-il, confessant des erreurs dont il est revenu, d'actes qu'il désavoue le premier, et qui d'ailleurs n'ont jamais eu,

dans sa pensée, le sens et la portée qu'ils semblent avoir, qui, venant de lui, être inconsistant auquel on fait tort en le prenant au sérieux, n'ont pu être et n'ont été que légèretés et boutades ?

Une telle forme d'imagination naît et se développe naturellement chez tous ceux qui n'ont jamais vu se dresser devant eux le mur d'airain de la réalité, qui ne se sont jamais heurtés à une volonté inflexible, qui n'ont jamais été réduits par des fatalités d'aucune sorte, naturelles et sociales, mais qui ont vu au contraire tout plier devant eux, toute volonté céder à la leur, tout obstacle s'aplanir sous leurs pas. La notion de l'impossible n'est point entrée dans leur esprit ; et ce garde-fou leur ayant manqué, le vertige les a pris, la tête leur a tourné ; en eux ont surgi des ambitions démesurées, des idées chimériques. Tels deviennent inévitablement ceux à qui on passe tout, enfants qu'on gâte, rois ou peuples qu'on flatte ; tels ont été les empereurs romains, qui font l'effet de monstres et ne sont que des détraqués ou des fous. Des esprits, qui se meuvent dans un monde où l'on ne connaît plus les bornes du réel ni même du possible, donnent naturellement et vite dans la pure extravagance, dans le délire des pensées et des actes, et, ne trouvant pas plus en eux-mêmes qu'au dehors de borne infranchissable, ils sont emportés dans le tourbillon de visions d'une folie chaque jour grandissante. C'est ainsi que l'imaginatif se transforme en fantasque, que l'oubli ou le mépris de la réalité conduit à l'extravagance, au désordre dans les idées, à l'inversion des sentiments.

L'esprit rêveur ou fantasque n'est pas d'ailleurs

uniquement un produit artificiel ou social, il ne se développe pas seulement dans des conditions de milieu particulières, il peut être encore une infirmité naturelle. Il y a des hommes essentiellement réfractaires à la notion du réel, ne posant jamais le pied sur terre, se dérobant aux faits. Véritables Protées, ils ne se laissent point enchaîner par les obligations positives de la vie sociale. Tel est Rousseau, vagabond éternel, en quête d'aventures, faisant tous les métiers, fréquentant tous les milieux, que tout attire et que rien ne fixe, toujours épris, jamais conquis, bientôt lassé. Tel est, en un autre genre, La Fontaine, être de caprice et de rêve, se livrant à tout, ne se donnant à rien, impropre à toute tâche, à celle de sa profession, à celle de mari, de père, etc. Tels sont les Bohêmes, incapables d'entrer dans la réalité de la vie, d'en comprendre la nécessité, d'en subir les lois.

Ces esprits divers ont un caractère commun : ils passent à côté des événements, n'en sont point troublés et poursuivent leur rêve, ou ils prennent les événements pour thème de leurs fantaisies, les arrangent et les déforment à plaisir. Si on les considère aux prises avec la vie (car, dans le domaine de l'art, ils peuvent tirer parti de leurs dons, et ne point laisser voir leur infirmité mentale) ils paraissent toujours au-dessous ou au-dessus d'eux-mêmes, ils ne sont point en équilibre, ils ne tiennent point en place ; ils sont comme cet homme ivre à cheval, qui tombe d'un côté, qu'on relève et qui retombe de l'autre. Fénelon a dit dans son joli portrait du fantasque : « Étudiez-le bien ; puis dites-en

ce qu'il vous plaira ; il ne sera plus vrai le moment d'après que vous l'aurez dit. » Comment le juger avec équité ? Il n'est vrai à aucun moment déterminé ; il n'a chance de l'être que si on le considère à tous les moments, dans ses hauts et ses bas. SAINTE-BEUVE disait qu'on n'a pénétré vraiment dans l'intimité d'un homme que lorsqu'on a vu ses tares. Le mot est juste, mais le contraire ne l'est pas moins. On ne connaît un homme à fond que lorsqu'il s'est montré sous ses beaux côtés. Un jugement éclairé et complet ne peut être qu'une résultante, une moyenne. L'imaginatif, moins que personne, ne saurait être pris au mot, jugé sur une attitude passagère. C'est un être de contraste ; il est tour à tour séduisant et odieux ; il a les candeurs d'un enfant, et les complications subtiles et perverses d'un sophiste. Si on entre, comme il convient, dans la forme de son esprit, si on le juge de son point de vue, on dira qu'il est un personnage fantomatique, que ni ses qualités, ni ses défauts ne lui appartiennent en propre, qu'il est tout illusion, et encore illusion changeante.

Mais le passage de l'exaltation à la dépression, dont nous avons fait la caractéristique de l'imagination, ne serait-il pas simplement celle du sentimental ? Cela revient à dire : n'est-ce pas le sentiment qui meut et dirige l'imagination, et n'est-il pas dans la nature du sentiment de s'affaiblir de lui-même et de se transformer en son contraire, en vertu de cette loi que « les systèmes organo-psychiques qui existent en nous sont à quelque degré périodiques et soumis à un rythme, à des intermittences d'action et de re-

pos ?[1] » Assurément. Mais l'imagination ne laisse pas d'ajouter aussi à l'instabilité naturelle du sentiment, s'il est vrai qu'elle consiste à entrevoir le possible dans et par delà le réel, et par là même à l'actualiser.

La raison pour laquelle Auguste Comte condamne le divorce, à savoir que la possibilité d'y recourir devient une tentation, est applicable ici ; au point de vue de l'imagination, et selon la logique des sentiments, *a posse ad actum valet consequentia.* Il est d'ailleurs bien malaisé de dire en quelle mesure le sentiment conduit l'imagination, ou l'imagination le sentiment. Il y a action et réaction constante de l'un sur l'autre. On peut distinguer sans doute un rythme émotif et un rythme imaginatif ; mais il faut reconnaître qu'en fait ils s'accompagnent toujours, se complètent et, en un sens, ne font qu'un.

A la phase d'exaltation du sentiment répond la phase d'imagination constructive, à la phase de dépression émotive, la phase d'imagination destructive ou dissociative.

Un sentiment, par exemple l'amour, s'éveille dans l'âme. Ce sentiment met en branle l'imagination ; il l'actionne et la dirige. La tête de l'amant se monte, travaille, bâtit des romans. Stendhal compare ce phénomène à la cristallisation et le décrit ainsi :

« Aux mines de sel de Saltzbourg, on jette dans les profondeurs abandonnées de la mine un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver ; deux ou trois mois après, on le retire couvert de cristallisations bril-

1. Paulhan, *L'Activité mentale.*

lantes. Les plus petites branches, celles qui ne sont pas plus grosses que la patte d'une mésange, sont garnies d'une infinité de diamants, mobiles et éblouissants ; on ne peut plus reconnaître le rameau primitif.

« Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections » autrement dit le roman d'amour bâti par l'imagination de l'amant, roman qui s'alimente et se fortifie des plus futiles incidents, où le rêve se suspend, d'une façon puérile et charmante, aux points d'appui les plus frêles de la réalité.

« Un voyageur parle de la fraîcheur des bois d'oranger à Gênes sur le bord de la mer, durant les jours brillants de l'été ; quel plaisir de goûter cette fraîcheur avec elle !

« Un de vos amis se casse le bras à la chasse ; quelle douceur de recevoir les soins d'une femme qu'on aime ! Être toujours avec elle et la voir sans cesse vous aimant ferait presque bénir la douleur ; et vous partez du bras cassé de votre ami pour ne plus douter de l'angélique bonté de votre maîtresse. En un mot il suffit de penser à une perfection pour la voir dans ce qu'on aime[1]. »

L'amour, et, en général, le sentiment, car « la haine (aussi) a sa cristallisation », est donc, tant qu'il dure, une orientation de toutes les pensées et de toutes les images dans un sens donné, une polarisation psychique.

1. *Physiologie de l'amour*, ch. II.

Mais il ne dure point ; il s'affaisse et meurt, épuisé peut-être par son effort même pour se maintenir dans les régions trop hautes de l'imagination et du rêve. Alors les yeux s'ouvrent, le mirage se dissipe, le roman s'évanouit. Les images mentales, un instant fixées, sont remises en liberté ; l'esprit reprend sa plasticité, le cristal sa fluidité. Ou plutôt un revirement complet se produit dans le sentiment et dans les images, tantôt dans le sentiment, tantôt dans les images d'abord, tantôt et le plus souvent dans les deux ensemble et solidairement. On brûle ce qu'on a adoré ; un roman de haine s'ébauche et se dessine à la place du roman d'amour, la satire succède au dithyrambe. Le cristal se dissout ; les molécules qui le formaient révèlent des affinités ignorées, se groupent en un nouveau système. L'esprit refait en sens inverse le chemin qu'il a suivi : la perspective. l'horizon, les objets mêmes, tout lui paraît changé.

Pour prendre un exemple très simple, supposons, avec M. Paulhan, qu' « une personne nous plaise par certains côtés et nous déplaise par d'autres. Si, pendant un certain temps, c'est la première impression qui a dominé en nous, la seconde paraîtra ensuite avec plus de force, et son apparition sera certainement causée en grande partie par la domination trop longue de la première ».

Le rôle de l'imagination semble ici réduit au minimum ; la sympathie meurt de sa belle mort, pour avoir trop vécu, et l'antipathie se produit naturellement par réaction. En fait, le passage d'un sentiment à l'autre ne laisse pas d'être, dans ce cas encore, un courant d'images qui en chasse un autre. L'inter-

dit qui pesait sur certaines images, dans la phase de sympathie, est levé, et ces images aussitôt surgissent, détaillées et précises. « Toutes les petites particularités, les paroles, les actes », que naguère nous ne voulions pas voir, se sont « enregistrées et classées dans l'inconscient », et maintenant se retrouvent. « Lorsque l'orientation consciente de l'esprit change, lorsqu'un trait plus visible que l'autre nous a forcés d'ouvrir les yeux, nous sommes surpris de trouver en nous des sentiments qui nous paraissent tout naturels et très développés, et qui sont entièrement opposés à ceux que nous croyions avoir seulement jusque-là. Et nous nous rappelons alors une foule de détails, de circonstances qui nous avaient à peine frappés, — ou qui nous avaient frappés à notre insu, — et nous nous souvenons aussi de certaines impressions désagréables, qui nous avaient semblé tout à fait passagères et insignifiantes, qui, ne se reliant à aucune des tendances dominantes, ne nous étaient pas revenues en mémoire, et qui, maintenant, se trouvant en harmonie avec le nouveau système dominateur, dont elles étaient l'expression fugitive, reviennent en nous, se coordonnent et se développent[2]. »

Le travail de l'imagination se reprenant, se corrigeant elle-même, que nous surprenons ici dans l'évolution d'un sentiment mêlé, apparaît d'une façon encore plus éclatante et plus nette dans le cas d'un sentiment factice, romanesque, ou dans ce qu'on appelle l'engouement. Il est « des âmes trop ardentes, observe finement STENDHAL, amoureuses à crédit, si

1. *L'Activité mentale.*

l'on peut ainsi dire, qui se jettent aux objets au lieu de les attendre.

« Avant que la sensation, qui est la conséquence de la nature des objets, arrive jusqu'à elles, elles les couvrent de loin, et avant de les voir, de ce charme imaginaire dont elles trouvent en elles-mêmes une source inépuisable. Puis, en s'approchant, elles voient ces choses, non telles qu'elles sont, mais telles qu'elles les ont faites, et, jouissant d'elles-mêmes sous l'apparence de tel objet, elles croient pouvoir jouir de cet objet. Mais, un beau jour, on se lasse de faire tous les frais, on découvre que l'objet adoré *ne renvoie pas la balle* ; l'engouement tombe, et l'échec qu'éprouve l'amour-propre rend injuste envers l'objet trop apprécié [1]. »

Ce mouvement alternatif d'imagination constructive et destructive, comme nous l'avons appelé, est en réalité une alternative de créations en sens inverse plutôt que de création et de destruction. Alors que l'esprit paraît être encore dans la période d'analyse critique, il est déjà entré dans la voie de la synthèse. Il ne détruit rien qu'il ne remplace à mesure. Il n'abandonne un système d'idées que pour en former aussitôt un autre. Mais d'ailleurs ses créations ne se succèdent pas régulièrement : tel système d'idées qui semblait détruit se reforme, puis est détruit à nouveau et se reforme encore. Ainsi on s'engoue d'une personne, on en revient, puis on revient de son désenchantement même, on s'engoue à nouveau. STENDHAL distingue encore, à un autre point de vue, deux

1. *L'Amour*, ch. XXII.

cristallisations : une toute d'élan ou spontanée, qui n'a qu'une valeur d'essai, une autre qui s'appuie davantage sur l'observation et le raisonnement, celle-là définitive. Mais il est inutile d'entrer dans le détail de ces distinctions et de ces nuances.

On trouverait la confirmation et l'illustration de cette loi du rythme imaginatif dans le fait que toutes les langues, la langue italienne surtout, expriment par un même mot, à l'aide de suffixes divers, un même objet, vu à travers toutes les formes du sentiment et de la pensée. Le terme qui désigne une chose donnée prend, suivant les cas, une désinence laudative, emphatique et câline ou insultante, ironique et railleuse. Il suffit de relier en quelque sorte par une courbe les altérations successives et diverses de ce terme pour retrouver la loi qui préside aux évolutions de la pensée.

Le langage prête une réalité objective aux apparences changeantes de la fantaisie. Nous mesurons le travail accompli dans l'imagination des hommes en observant les façons différentes dont ils parlent des mêmes personnes et des mêmes choses à des intervalles souvent peu éloignés. Ce travail est une sorte d'assimilation qui ne va point sans élimination et sans déchet. Les esprits sont rares, qui rencontrent d'emblée la vue saine et juste des choses, et ces esprits ne passent point pour imaginatifs. L'imagination est donc liée à une humeur mobile ; elle traverse des phases d'exaltation et de dépression ; elle est toujours en travail, elle compose et recompose sans cesse les éléments que la réalité lui fournit ; elle est l'esprit inquiet, qui poursuit sans trêve son idéal ou sa chimère.

Au rythme émotif on peut rattacher encore l'emploi alternatif de procédés secondaires de l'imagination créatrice, comme le rapetissement et l'agrandissement. Le changement que notre esprit apporte aux dimensions naturelles des objets a, en effet, une signification morale.

La grandeur matérielle et visible impose une sorte de respect. Le respect par suite suggère l'idée instinctive et naïve de grandir les êtres. On attribue aux héros, aux dieux une taille plus qu'humaine ; on donne des proportions colossales aux monuments religieux, aux temples, aux tombeaux, aux idoles. Les choses paraissent changer de nature en changeant de grandeur. C'est ce que Cherbuliez explique et illustre ainsi : « Les combats de coqs me révoltent, disait un journaliste anglais, parce que je n'attache pas assez de prix à la vie et au courage de ces gallinacés pour surmonter ma répugnance à voir couler le sang. Ce même Anglais avait eu l'occasion d'assister à une bataille ; il déclarait que ce spectacle l'avait transporté : la grandeur de l'événement en avait sauvé l'horreur[1]. »

Inversement, les petites choses nous inspirent une sorte de dédain, et le dédain se manifeste par une tendance à rapetisser les choses. Nos sentiments à l'égard des êtres changent avec leurs proportions. « N'est-ce pas, disait Diderot, une chose bizarre que la révolte que l'injustice nous cause soit en raison de l'espace et des masses ? J'entre en fureur si un grand animal en attaque injustement un petit. Je ne sens

1. Cherbuliez. *L'Art et la Nature*, p. 149.

rien si ce sont deux atomes qui se blessent. » D'où le philosophe concluait qu'il « ne voulait voir les scènes de la vie qu'en petit, afin que celles qui ont un caractère d'atrocité, se trouvant réduites à un pouce d'espace et à des acteurs d'une demi-ligne de hauteur, ne lui inspirassent plus des sentiments d'horreur ou de douleur violents[2]. »

Ces tours d'imagination inverses qui consistent à grandir et à rapetisser les choses, ne répondent pas nécessairement à des esprits différents. Ils se rencontrent à quelque degré chez tous les esprits et alternent en chacun. On débute par l'hyperbole, on finit par la litote. L'admiration s'épuise et fait place au dédain.

Nous sommes généralement trop enclins à limiter le travail de l'imagination à sa première phase : la phase proprement créatrice et idéalisante. Nous faisons comme les romanciers qui arrêtent la peinture de l'amour au mariage. Nous distinguons des âges de poésie et de prose, de spontanéité et de réflexion, de création et de critique, et nous décrétons arbitrairement que l'imagination n'apparaît que dans le premier. En réalité, elle traverse les deux âges, elle est une évolution suivie d'une dissolution. Elle obéit à sa loi naturelle, en transportant sur des objets toujours renouvelés l'enchantement de ses rêves, en défaisant elle-même la toile qu'elle a tissée, en traitant ses propres œuvres, ainsi qu'elle traite les œuvres de la nature, comme de simples matériaux pour des constructions nouvelles.

Il y a scientifiquement intérêt à introduire la no-

1. *Ibid.*

tion du devenir dans la conception de l'imagination. Il y a, pratiquement, un intérêt égal et plus grand encore. Une vertu en dépend, d'une application particulièrement difficile : la tolérance. Intellectuellement, cette vertu consiste à admettre dans les idées, les sentiments de chacun une évolution nécessaire, à laisser à cette évolution le temps normal de s'accomplir, à trouver bon que, dans la marche naturelle, je ne dis pas le progrès, des idées, les autres ne soient pas encore, ou ne soient plus, au point où nous sommes arrivés, à regarder toute opinion comme un fait psychologique, et non pas seulement logique, à la tenir dès lors pour relative et changeante, comme émanant d'esprits qui naturellement se montent, se dépitent et passent par tous les degrés de l'enthousiasme et du désenchantement. La tolérance, en un mot, se fonde non pas tant sur la faillibilité de la raison que sur la plasticité ou la souplesse de l'imagination. On y arrive donc, non par le scepticisme seulement, mais par la psychologie. Ceux-là la comprennent et la pratiquent d'instinct qui n'ont point de raideur d'esprit, qui, au moment où ils subissent l'enchantement de leurs idées, entrevoient la possibilité de s'en détacher un jour, et dans l'opinion présente réservent les droits de l'opinion à venir, ceux-là, en un mot, qui constatent en eux-mêmes et admettent chez les autres toute la mobilité inhérente au tempérament imaginatif.

CHAPITRE V

LE PRINCIPE D'UNITÉ DE LA VIE IMAGINATIVE

Toute vie humaine suppose des *principes*. — Ces principes varient d'un homme à l'autre, mais chaque homme a les siens. — Ces principes représentent la *fin* vers laquelle tous les actes de la vie convergent, l'*idéal* dont l'individu ne peut se dégager et se déprendre, qu'il subit comme une loi fatale, qu'il accomplit comme une mission. — Cet idéal peut être mal dégagé, obscurément senti, mais il n'en existe pas moins. — Il est l'expression de la personnalité. — Il se traduit dans tous les actes et dans les moindres actes, dans la démarche, le geste, le ton de voix, le tour des idées, le style, etc. — Il n'est point cependant arrêté et rigide. — On n'en peut déduire, comme d'une formule, l'imagination tout entière. — Il est à la fois cause et effet de l'imagination. — Il appartient « au type ébauché ». — Il diffère de l'*idée fixe,* en ce qu'au lieu d'emprisonner l'esprit, il lui donne des ailes, en ce qu'au lieu de le fasciner et de l'éblouir, il le pénètre et l'inspire. — Il est un sentiment plus qu'une idée, une aspiration plus qu'un sentiment. — Il est malaisé à définir, étant fait de contrastes. — Il réunit deux caractères opposés, distinctifs de l'imagination : la plasticité et la fixité, la variété et l'unité.

L'imagination est soumise à la loi de changement, le tempérament imaginatif est de sa nature instable ; mais le changement suppose un fonds immuable, et l'instabilité de l'humeur ne détruit pas la persis-

tance du caractère, le ζῆν ὁμολογουμένως, la fidélité à des habitudes et à des principes.

Si l'imagination a pour caractère distinctif et pour loi la *nouveauté,* si elle est le principe de transformation de notre nature, comme l'habitude en est le principe de conservation, si elle est condamnée à évoluer toujours, elle évolue du moins entre des limites et dans un sens déterminés par notre nature. Elle a donc une unité et une stabilité fondamentales.

Quelle est cette unité vers laquelle convergent toutes les créations de l'esprit? Quel est ce point fixe autour duquel elles gravitent? Pour le savoir, il faut analyser ces créations, et démêler, à travers les libertés que l'esprit se donne, les limites qu'il se trace et les règles qu'il s'impose.

Tout esprit reconnaît des principes, encore qu'il n'ait pas toujours conscience de ces principes, qu'il puisse y obéir, sans en faire profession, sans s'en rendre compte. Par principes, on entend des règles qui commandent la pensée et l'action, qui l'entraînent et aussi la retiennent, qui sont prescriptives et prohibitives.

Si hardi et si libre de préjugés qu'on suppose un esprit, il est des vérités qu'il ne met pas en question, qu'il tient pour incontestables, des règles qu'il ne lui vient pas à l'idée qu'il puisse enfreindre, quand ce ne serait que celle-ci qu'il doit respecter sa raison et ne se rendre qu'à l'évidence ou à la démonstration. Bien plus, il n'est pas d'esprit vide, sans idées toutes faites, sans habitudes ou instincts intellectuels tout formés, et ces préjugés, ces instincts sont d'autres principes, qui battent souvent en brèche les premiers,

ceux-ci fussent-ils établis ou confirmés par les raisonnements les plus forts.

Pour chaque homme, il y a une chose *sérieuse* au monde, une chose qui vaut, entre toutes, la peine d'être recherchée et à laquelle on pourrait au besoin sacrifier tout le reste ; cette chose varie d'un homme à l'autre ; elle porte des noms glorieux ou méprisables ; elle s'appelle, pour l'un, la volupté, l'étourdissement du plaisir, le vin ou les femmes ; pour un autre, les jouissances délicates et élevées, l'art, la science ; pour un autre encore, les satisfactions de l'ambition, le pouvoir, les richesses, les honneurs, etc. ; mais, pour tous, considérée dans sa forme, abstraction faite de sa matière, cette chose s'appelle le souverain bien, le devoir, ou, d'un mot plus simple, et moins compromis par l'usage, la *fin* [1]. Dégager de tous les actes, de toutes les pensées d'un homme, la fin qu'il poursuit, c'est déterminer le centre de gravité, le point de convergence des images, le principe d'unité de la vie mentale.

La fin, ainsi définie, explique l'imagination tout entière ; elle en fixe les bornes, en détermine la portée ; elle en fait pressentir la richesse et l'ampleur.

Elle est un idéal qui s'impose ; elle représente les exigences inéluctables de la nature individuelle. On peut accidentellement la méconnaître ; mais on y revient toujours. On remarque que les hommes vivant dans un milieu extra-social ne laissent pas de se

1. Sur le devoir, conçu comme réductible à l'idée de fin ou de règle idéale, voir notre *Analyse psychologique de l'idée de devoir*, in *Revue philosophique*, octobre 1897.

conformer aux lois naturelles de la société : les brigands observent entre eux les règles traditionnelles de la justice, de la fidélité et de l'honneur. De même, les hommes, vivant dans un milieu contraire à leur tempérament, ne laissent pas d'y produire leur individualité, d'y développer leurs vertus propres. De même encore, ceux qui adoptent des principes contraires à leur caractère, ceux qui s'engagent légèrement dans les liens d'un parti, d'une église, d'une école, ne tardent pas à secouer le joug, à se reconquérir, à affirmer, en fin de compte, leur personnalité. C'est ainsi qu'on imagine très bien, par exemple, dit Ad. Smith, un catholique fanatique sauvant par compassion un protestant du massacre de la Saint-Barthélemy, ou un quaker qui recevrait un soufflet donnant un coup de bâton à l'insolent qui l'a frappé, quand ses principes voudraient qu'il lui tendît la joue. On raconte que Sainte-Beuve eut pour Napoléon III toutes les complaisances du courtisan, mais ne consentit jamais à louer ses livres. Nous touchons ici la borne qu'il n'est pas permis à un homme de franchir, le mur d'airain, la loi inviolable, sacrée, ce qu'on appelle l'impératif catégorique en morale.

Il est une chose encore que l'imaginatif n'imagine pas : c'est qu'il puisse ne pas poursuivre la fin qu'il poursuit ou en poursuivre une autre. Il peut bien chercher la réalisation de cette fin par des moyens divers ; il ne peut se déprendre de cette fin elle-même, l'abandonner, la trahir. Il est dans sa destinée de la suivre : c'est son instinct, sa vocation. Et cette vocation est irrésistible : ni les persécutions, ni les privations et la misère, ni l'hostilité rencontrée

chez les êtres les plus chers n'ont jamais rebuté les inventeurs ou les chercheurs. La fin ainsi visée n'a pas besoin d'être haute et glorieuse, il suffit qu'elle soit inscrite d'avance dans le caractère, qu'elle réponde aux aspirations profondes de sa nature, pour que l'individu fasse à cette fin le sacrifice de ses intérêts et de sa vie même. La vocation chez l'homme, comme l'instinct chez l'animal, donne naissance à un sentiment que Darwin définit « en disant qu'il faut lui obéir ». Ainsi il peut arriver qu'un voluptueux accepte la mort plutôt que de renoncer au plaisir, sous la forme idéale où il le conçoit, plutôt que de s'écarter de la voie où il a coutume de le chercher, plutôt que de manquer par exemple à la distinction élégante dont il se serait fait une loi (Pétrone, le duc de Mora dans le roman de Daudet). De là on peut conclure, d'une façon générale, qu'une conception idéale, nette ou confuse, noble ou vulgaire, pèse plus ou moins tyranniquement sur toutes les pensées, et par suite sur toutes les actions de chaque homme, et détermine ce qu'il peut et ne peut pas vouloir, oriente ses aspirations et ses rêves.

A première vue, celui qu'on appelle un imaginatif paraît être seulement une nature mobile, impressionnable et légère, qu'entraînent en tous sens des émotions contraires, une âme sans consistance et sans fond, *mens momentanea* ; mais, en y regardant de plus près, on découvre la conformité de ses penchants à un idéal défini, une nature en lui qui persiste et demeure. Cette nature, il est vrai qu'il l'ignore en partie lui-même, qu'il la méconnaît, qu'il s'en écarte ; mais ses écarts d'abord ne dépassent pas des limites

elles-mêmes fixées par la nature, et ensuite sont passagères ; ce sont des oscillations légères après lesquelles il retrouve son équilibre et tombe en place.

Ce qui peut dérober à nos yeux cette nature première qui marque de son empreinte toutes les conceptions d'un homme, c'est qu'elle n'est arrêtée que dans ses lignes générales, c'est qu'elle se forme par degrés, s'enrichit et se développe, c'est que pendant longtemps elle s'essaie et se cherche, c'est que parfois elle dévie et s'abrite derrière des prétentions vaines et des attitudes mensongères. On ne la dégage qu'à la longue, quand on réussit à la dégager.

Cependant elle existe toujours. Elle commande tous les mouvements du corps et de l'esprit. Un caractère s'affirme par les traits permanents et mobiles du visage, par les gestes, par la démarche, par les particularités de l'écriture, par le ton, l'accent, par le tour des idées, par le style. Il n'y a pas de détail infime, dans l'ordre des mouvements et des pensées, qui n'ait sa valeur psychologique, sa portée et son sens. C'est ce qu'il faut admettre en principe, tout en reconnaissant le danger des applications indiscrètes et hâtives de la physiognomonie, de la graphologie et autres sciences qui rentrent dans ce qu'on pourrait appeler la *psychologie de l'accident*. Ces sciences ont une valeur indicative et confirmative, sinon démonstrative. Elles illustrent et précisent ce qu'on sait, si elles ne révèlent pas ce qu'on ignore, des caractères. Nul ne contestera, je ne dis pas le piquant, mais la vérité de remarques comme celles-ci : « Louis XIV avait, en jouant au billard, l'air du maître du monde. »

(Mlle de Scudéry.) « Je sais un magistrat, dit Tarde, qui écrit comme il parle, comme il marche, comme il gesticule : avec un *recto tono* d'une déductivité fatigante et infatigable. Il a le geste et le pas, comme la plume, rabâcheurs. Un de mes amis avait dans son écriture une gaucherie, une circonspection embarrassée, qui se retrouvait dans sa façon de marcher, en appuyant prudemment le talon d'abord, puis le reste du pied. D'ailleurs, en songeant à toutes les personnes d'extérieur gauche que j'ai connues, j'observe que leur écriture aussi a quelque chose de gauche. La gaucherie imprime caractère. Je suis persuadé qu'il y a des hommes dont tous les mouvements, même ceux des organes intérieurs, le battement du pouls ou la respiration, ont quelque chose de mou, de peu formé, de timide. Si l'on tentait à ce sujet des expériences avec le sphygmographe ou les appareils enregistreurs de M. Marey, je suis sûr qu'on aurait à noter des coïncidences curieuses. Je jurerais que chez certaines femmes, tout est gracieux, même leurs courbes sphygmographiques ; et que, chez certaines autres, tout est impérieux, dogmatique, autoritaire, même la circulation du sang[1]. »

Pour comprendre l'imagination dans le détail, aussi bien que dans les lois générales de sa création, il faut donc remonter à l'individualité qui en est la source. Cette individualité explique le choix de la matière à laquelle l'imagination s'applique, son tour ou sa forme, son mode ou ses procédés d'invention.

Mais comment l'imagination se rattache-t-elle à

1. *La graphologie*, *Revue philosophique*, octobre 1897.

l'individualité ? Notons d'abord que l'individualité qui s'imprime dans les créations de l'esprit est elle-même idéale, en ce sens qu'elle représente des aspirations et tendances plutôt qu'une nature donnée[1], en ce sens qu'elle se dresse à mesure que l'imagination se développe, et dépend en quelque sorte des créations qu'elle suscite, puisque c'est par elles qu'elle s'affirme, prend corps et se révèle à elle-même. On ne saurait donc poser un tempérament donné et en déduire telle forme d'imagination, telle œuvre d'art ou de science. De pareilles déductions, auxquelles parfois se complaît la critique, sont de faciles reconstructions après coup, des prophéties après l'événement. Il y a de l'imprévu et du hasard dans les créations de l'esprit, non pas seulement par le fait des circonstances, mais en raison du mystère que toute individualité enveloppe, et ce mystère lui-même ne tient pas seulement à la complexité des virtualités, mais encore à la contingence des intuitions et des actes. C'est une sorte d'inspiration qui révèle à un homme sa nature et sa voie, et c'est l'inspiration qui lui révèle encore, quand il a trouvé

1. Cf. Maine de Biran. *Pensées*, publiées par E. Naville, 3e édit. Paris, Didier 1877, p. 134. « L'harmonie est la première loi, le premier besoin de la nature intellectuelle et morale... Comme, en musique, le sentiment dominant du musicien choisit dans la variété des sons ceux qui lui conviennent, et donne à tout l'ensemble un motif unique, de même *il doit y avoir* dans l'être intelligent et moral, ou le *moi*, un sentiment ou une idée dominante, qui soit le centre ou le motif principal et unique de tous les sentiments et actes de la vie ». Remarquons ces mots *il doit y avoir*. On énonce ici un fait sans doute, mais d'une nature particulière, à savoir une tendance ou, mieux, un *idéal*.

sa voie, telle ou telle vue heureuse qui assure le succès de l'œuvre tentée.

Nous sommes dupes d'une illusion d'optique rétrospective, quand nous croyons que la personnalité précède et commande la conception idéale, laquelle à son tour précède et dirige l'œuvre imaginative. La personnalité, l'idée maîtresse et l'œuvre se développent solidairement, sont fonction l'une de l'autre, ce qui veut dire qu'elles sont, non pas cause et effet, mais fin et moyen, la fin et le moyen étant ici conçus comme inséparables, se réalisant l'un dans l'autre et l'un par l'autre, donc rigoureusement en même temps et du même pas. Ainsi l'idée maîtresse d'une œuvre peut être aussi bien conçue comme le terme que comme le point de départ de cette œuvre : logiquement sans doute, elle doit être posée d'abord, mais, en fait, elle ne se dégage qu'à la fin. La dernière chose qu'on trouve, en composant un ouvrage, est toujours celle qu'on aurait dû mettre la première. Dans toute œuvre d'imagination, la vue d'ensemble et les détails, la conception et l'exécution marchent de front, se soutiennent et s'appuient : les divisions du temps, la distinction des opérations ici n'ont plus de sens, sont arbitraires et factices. Il faut donc rattacher l'œuvre à la fin voulue, cette fin à la personnalité, mais ne pas chercher à déduire l'œuvre de l'idéal, l'idéal de la personnalité. Aussi bien n'y réussirait-on jamais. Par là même que la personnalité est tout entière dans chacun de ses actes, que l'idéal anime les moindres détails de l'œuvre, il est impossible de prévoir et d'imaginer toutes les actions et réactions de l'idée d'ensemble sur les détails, des détails sur l'idée, de

la personnalité sur l'œuvre, de l'œuvre sur la personnalité. Nous sommes ici en présence d'un tout vivant, indécomposable.

Faut-il donc renoncer à toute explication ? Non, mais il faut s'en tenir à l'explication téléologique ; il faut considérer l'idéal, expression de la personnalité, comme le centre de ralliement des images, comme le principe qui les suggère, les groupe et les synthétise, sans que ce principe soit lui-même arrêté, défini, sans que son opération soit jamais mécanique et rigide.

L'idéal, ainsi entendu, est une conception en voie de formation, « appartenant au type ébauché » (Ribot). Cette conception est déjà assez nette pour que l'esprit s'y attache et s'y tienne ; elle reste toutefois assez flottante, pour laisser place aux additions, corrections de tout ordre. L'idéal est une image toujours présente, que l'esprit ne quitte point, ou à laquelle il revient toujours. Il n'est point pourtant une « idée fixe », si par là on entend une idée qui emprisonnerait l'esprit, lui fermerait l'horizon, mais au contraire une idée suggestive et féconde, qui sollicite l'esprit à la recherche et lui ouvre des points de vue nouveaux. Il n'est pas non plus une idée fixe, en ce sens qu'il serait une sorte d'hallucination ou d'image vive, projetée sur la vie tout entière, l'illuminant de son éclat, la teignant de ses couleurs. Quand un homme vit pour une idée, ou mû par une idée, on s'imagine volontiers qu'il est ébloui, fasciné par cette idée et qu'il marche « vivant dans son rêve étoilé ». C'est là une poétique illusion dont il faut se défendre.

Les sentiments profonds ne jettent pas toujours,



ni même en général, une éblouissante clarté. Ils sont plutôt familiers, intimes ; partant ils revêtent une forme reposante et douce, presque terne et effacée. « Est-ce que j'aime mon doigt ? dit un mari à sa femme dans un roman de Tolstoï. Non, je n'aime pas mon doigt ; pourtant, si on me le coupait, je souffrirais atrocement. Toi non plus, je ne t'aime pas, je ne peux pas dire que je t'aime ; mais, si je te perdais, je ne pourrais plus vivre. » L'idéal est un de ces sentiments qu'on ne sent pas, parce qu'ils font partie de la vie, parce qu'ils sont la vie même. Il provoque, il dirige le cours des images, il n'est pas lui-même, à l'ordinaire, une image. On ne peut mieux le comparer qu'à « la force vitale, qui, dirigeant les propriétés physico-chimiques, modèle la forme des êtres et conduit leur évolution, en travailleur invisible dont nous ne voyons que l'œuvre matérielle[1] ».

L'idéal est donc un sentiment plutôt qu'une idée. Il n'est pas même un sentiment nécessairement conscient ; il peut être un entraînement plutôt qu'un attrait, un élan ou une tendance plutôt qu'un désir. Il ne promet pas, il apporte encore moins le bonheur à celui qui le poursuit. On souffre de le manquer ; jouit-on de l'atteindre ? L'idéal expose à de cruelles déceptions, dont la moindre peut-être est de le poursuivre en vain, et la pire, de le réaliser et d'en mesurer le néant. On constate en tous cas qu'un âpre désir, dénué d'attrait sensible, qu'un pur effort de volonté constitue souvent le plus clair des éléments

1. BINET, la *Pensée sans images, Rev. phil.*, fév. 1903.

qui entrent dans ce qu'on appelle la recherche de l'idéal. Est-ce qu'un homme qui se voue à une tâche est heureux ? Est-ce qu'il songe à l'être ? Non, il fait son œuvre, sans en rien attendre, sans s'en rien promettre, « comme la vigne donne sa grappe » (Marc-Aurèle). Il est ce qu'il est, il vit sa vie.

Qu'est-ce donc, au total, que l'idéal ? C'est la synthèse des aspirations, conscientes ou non, claires ou confuses d'une personnalité donnée. C'est une idée fixe (sous les réserves qu'il convient d'apporter au sens de ce mot), un sentiment inaltérable et profond, une volonté immuable et orientée dans un sens unique. C'est l'individualité tout entière, s'imprimant dans les pensées et les actes, et s'exprimant par les pensées et les actes. C'est le moteur invisible et présent de l'imagination, ce qu'on en pourrait appeler l'âme. Ce n'est point cependant un concept abstrait, une entité ; c'est la vie même des images, considérée dans son unité de direction et d'ensemble, dans son évolution ou continuité. L'idéal est à la fois inséparable et distinct des représentations ; il s'en dégage et il les suscite ; il en est l'expression généralisée ou la résultante, et il en est le principe ; il en émane et il les inspire. Il déconcerte et défie la pensée par les contrastes qu'il présente. Ainsi, il est, en un sens, préformé, préexistant en nous, et, en un autre, il est une conception ultérieure et dérivée ; il est fixe et sujet à changement ; il est une loi qui s'impose à nous, et il est notre œuvre. Il est l'expression de notre nature, et, comme telle, il est une prédisposition à telle forme de pensées ou d'images ; mais il est aussi notre création ; il est notre nature, prenant

conscience d'elle-même, se jugeant, se réformant, se prenant comme matière à ordonner et à régler. Il est ce qu'il y a à la fois de fatal et de spontané en nous. De même il représente ce qu'il y a dans notre nature de plus général et de plus individuel, de plus complexe, de plus concret, et pourtant de plus simple, de plus vraiment un. Il est la loi la plus générale de notre esprit, empreinte dans le plus menu détail de nos pensées et de nos actes. Il est le moi pesant de tout son poids sur nos représentations et subissant lui-même le contre-coup des représentations qu'il évoque et dirige. Il fournit l'explication dernière de l'imagination ; on ne doit pas s'étonner qu'il se laisse lui-même malaisément saisir, qu'il se dérobe aux prises de l'imagination.

Au reste, il faut distinguer plusieurs sortes d'idéal, précisément autant qu'il y a de personnalités différentes. Toute personnalité en effet a son idéal, voire la plus pauvre et la plus dénuée. Une nature étriquée et sèche, un esprit borné, sans invention, ne laisse pas d'avoir sa conception de vie, sa forme de pensée, souvent inébranlable et ferme, et, à ce titre, possède une imagination forte. Ce n'est pas exclusivement à l'étendue, à la richesse des matériaux qu'elle met en œuvre ni à la fertilité de l'invention que l'imagination se mesure. Ce n'est pas non plus à l'initiative personnelle : celle-ci peut se réduire à embrasser avec ardeur l'idéal ambiant, celui dont l'opinion publique est la loi ; l'imagination la plus forte se rencontre souvent chez les êtres de reflet, suggestibles, soumis à l'instinct d'imitation. Au sens général du mot, l'idéal est toute forme de pensée constante, qui règle

et dirige les conceptions de détail, que cette forme de pensée soit elle-même riche ou pauvre, originale ou non. Il n'est pas nécessaire qu'un tel idéal soit nettement dégagé ou pleinement conscient ; il suffit qu'on y soit attaché et fidèle. Il n'est pas non plus nécessaire qu'il soit immuable ; les esprits vraiment unifiés sont rares ; il suffit qu'il reflète, au moment présent, la personnalité intégrale. Toutefois on appelle idéal, au sens propre, les aspirations, relativement fixes, de l'individualité, dégagées sous forme de pensée suffisamment distincte ; la pensée qui traduit ces aspirations est, d'une part, assez large pour s'accommoder d'une variété indéfinie de formes particulières qui la réalisent, et d'autre part, assez une pour relier toutes ces formes particulières entre elles. Elle réunit ainsi les conditions essentielles, en apparence contradictoires, de l'imagination : la plasticité et la fixité, la variété et l'unité.

CHAPITRE VI

L'IMAGINATION ET LA SYMPATHIE

Définition de la sympathie. — Ses rapports avec l'imagination : elle la présuppose comme condition, — elle la renforce et la produit.

I. — *Action de l'imagination sur la sympathie.* — « L'étendue et la force de la sympathie est en raison de l'étendue et de la clarté des représentations » (Spencer). — Exemples.

La sympathie n'est pas un détour de l'égoïsme ; elle ne consiste pas à se mettre en imagination à la place des autres ; elle a cependant un coefficient personnel ; nous sympathisons avec les sentiments qu'éprouvant nous-mêmes, nous supposons dans les autres d'après nous.

La sympathie s'explique par l'*association* des images ; elle a pour point de départ une image visuelle, laquelle suscite des images motrices ou affectives, produisant ainsi l'*imitation* ou la *sympathie* proprement dite. — Le défaut de sympathie s'explique, quand ce n'est pas par le simple défaut d'imagination, par la *dissociation* ou l'indépendance relative des images. — Exemples : le *Paradoxe* de Diderot ; l'imagination vive et pittoresque de l'artiste, sa faible sensibilité.

II. — *Action de la sympathie sur l'imagination.* — La sympathie que rencontrent nos idées est interprétée par nous comme le signe de leur valeur. — C'est ce qui apparaît déjà dans la science ; c'est ce qui apparaît plus encore dans l'art, lequel crée un lien entre les esprits et paraît avoir pour but d'établir un tel lien, d' « élargir les sympathiès humaines » (Eliot). — La sympathie ouvre l'esprit. Elle est un principe de foi,

elle tient lieu de preuve. Elle est recherchée pour elle-même, comme un bien.

En résumé, l'imagination, d'une part, crée la sympathie, de l'autre, se réalise par la sympathie.

Il est un fait psychologique qui se rattache étroitement à l'imagination, qui l'éclaire et permet d'en mesurer la portée. Ce fait est la sympathie, entendue, non au sens dérivé et vulgaire, comme l'affection d'une personne pour une autre, mais au sens étymologique et propre, comme « l'existence de dispositions identiques » chez des sujets différents (Ribot), ou « la faculté de partager les passions des autres, quelles qu'elles soient » (Ad. Smith). La sympathie ainsi définie est elle-même active ou motrice, passive ou émotionnelle ; autrement dit, elle comprend l'*imitation* ou *synergie* et la *sympathie* proprement dite ou *synesthésie*. « Il y a dans le cerveau, dit Malebranche, des dispositions naturelles qui nous portent à la *compassion* (synonyme latin de *sympathie*) aussi bien qu'à l'*imitation*... Les esprits animaux se portent naturellement dans les parties de notre corps » soit « pour faire les mêmes actions et les mêmes mouvements que nous voyons faire aux autres », soit « pour recevoir en quelque sorte leurs blessures, et pour prendre part à leurs misères[1] ».

Qu'elle s'exerce dans l'ordre des « tendances motrices » ou des « états affectifs », la sympathie est liée à l'imagination. Ou elle la suppose comme condition, elle en dérive, ou, au contraire, elle la produit, elle en est le principe ou la cause. En effet,

1. *Rech. de la vérité, de l'Imagination*, 1re part., ch. VII.

pour ressentir les émotions des autres ou reproduire leurs actes, il faut nécessairement qu'on les imagine, et la sympathie est d'autant plus vive, l'imitation plus exacte que l'imagination est plus nette (Dugald Stewart). Mais, inversement, « la compassion dans les corps produit la compassion dans les esprits[1] ». On est physiquement secoué avant d'être moralement ému. Ainsi on est pris par les entrailles, on frissonne d'horreur et de pitié en entendant un cri d'angoisse, avant d'avoir réalisé par la pensée la souffrance à laquelle ce cri répond. Loin de dériver de l'imagination, la sympathie alors la précède et l'engendre.

Essayons de démêler ces effets contraires ; étudions

1. Malebranche. *Loc. cit.* Citons un autre passage remarquable, dans lequel Malebranche pose les principes d'une théorie mécanique de la sympathie. « Il n'y a rien de plus admirable que ces rapports naturels qui se trouvent entre les inclinations des esprits des hommes, entre les mouvements de leurs corps, et entre ces inclinations et ces mouvements. Tout cet enchaînement secret est une merveille qu'on ne peut assez admirer et qu'on ne saurait jamais comprendre. A la vue de quelque mal qui surprend, ou que l'on sent comme insurmontable par ses propres forces, on jette par exemple un grand cri ; ce cri, poussé souvent sans qu'on y pense, et par la disposition de la machine, entre infailliblement dans les oreilles de ceux qui sont assez proches pour donner le secours dont on a besoin ; il les pénètre, ce cri, et se fait entendre à eux, de quelque nation et de quelque qualité qu'ils soient ; car ce cri est de toutes les langues et de toutes les conditions, comme en effet il doit être ; il agite le cerveau et change en un moment toute la disposition du corps de ceux qui en sont frappés, il les fait même courir au secours sans qu'ils y pensent. Mais il n'est pas longtemps sans agir sur leur esprit et sans les obliger à vouloir secourir et à penser aux moyens de secourir celui qui a fait cette prière naturelle » (*Ouv. cité*, liv. IV, *des Inclinations*, ch. xiii).

tour à tour l'action de l'imagination sur la sympathie et de la sympathie sur l'imagination.

II

La sympathie est sous la dépendance de l'imagination. C'est un point que Dugald Stewart a bien développé et mis en lumière. L'absence de sympathie, dit-il, n'est souvent qu' « un défaut d'attention ». Chacun connaît et sent ses maux, mais ignore et n'imagine point ceux d'autrui. On toucherait le cœur des hommes les plus durs si on pouvait leur donner et leur rendre présente « l'idée des maux qui existent dans le monde ». C'est là le miracle qu'opère le « récit éloquent et pathétique d'un malheur réel ». Il est un miracle plus grand encore, mais qui s'explique naturellement et par les mêmes principes : c'est « l'effet produit par la représentation de malheurs feints sur des personnes assez peu sensibles d'ailleurs pour des malheurs réels ». Dans un roman, dans une tragédie, tout le dramatique des situations et des passions humaines est ramassé et mis en relief ; « au contraire, dans les événements réels de la vie, nous ne voyons le plus souvent que des scènes détachées de la tragédie, et l'impression est faible ». Le spectacle tragique peut donc et même doit nous toucher plus que les drames de la vie réelle.

D'une façon générale, le degré de la sympathie et de la pitié se mesure à la netteté plus ou moins grande de la représentation du malheur, ou, comme dit Spencer, « l'étendue et la force de la sympathie

sont en raison de l'étendue et la clarté des représentations [1] ». De-là vient que « les passions qui tirent leur origine de l'imagination » excitent une sympathie plus vive que les autres. « La structure de mon corps ne peut être que faiblement affectée des altérations qui surviennent dans celui de mon semblable ; mais mon imagination est plus souple et adopte, pour ainsi dire, plus aisément la forme et la disposition de l'imagination de ceux qui ont quelque rapport avec moi. » C'est pour cela que nous sympathisons plutôt, non seulement avec les douleurs visibles (ex. : opérations chirurgicales) qu'avec celles qui proviennent d'un désordre interne, mais encore avec la *crainte* qu'avec la *souffrance* d'un malade [2]. C'est ce que Stewart explique encore ainsi : « Offrez à deux individus un même tableau de souffrance et de tristesse, par exemple celui d'un homme que des circonstances imprévues ont fait passer de l'aisance à la pauvreté. L'un d'eux peut-être ne sent que ce qu'il voit, n'éprouve que ce dont il a la perception par les sens. L'autre suit en imagination cet infortuné dans sa triste demeure ; il partage, dans tous ses détails, la tristesse et l'angoisse de la famille et de son chef. Il les entend se rappeler, dans leurs douloureux entretiens, de vaines et flatteuses espérances : leurs amis perdus, leurs projets déçus, l'éducation de leurs enfants suspendue et laissée imparfaite. Il se représente les diverses ressources que leur suggèrent la fierté

1. Cité par Ribot : *Psychologie des Sentiments*, p. 230.

2. Ad. Smith. *Théorie des Sentiments moraux*. Part. I, sect. II, ch. 1, tr. de Mme Grouchy, veuve de Condorcet. 2 vol. in-8o, Paris, 1798.

et la délicatesse pour cacher au monde leur misère. A mesure qu'il avance dans ce tableau, sa sensibilité s'émeut ; ce n'est pas ce qu'il voit, c'est ce qu'il imagine qui le touche. On dira peut-être que c'est sa sensibilité même qui monte son imagination. Cela est vrai ; mais il ne l'est pas moins que c'est à l'imagination qu'il doit l'exaltation et la durée de sa sensibilité[1]. »

L'action de l'imagination sur la sympathie étant ainsi établie, comment faut-il se la représenter ? Écartons d'abord une interprétation fausse de la sympathie. Éprouver ce que les autres éprouvent, ce n'est pas se mettre en imagination à la place des autres et s'attendrir alors sur soi ; partager leurs émotions, c'est les ressentir sans doute en soi, mais non pour soi, et parce qu'on les fait siennes. La sympathie n'est pas l'égoïsme transposé, projeté au dehors par une illusion imaginative. Elle est un fait tout spontané, à savoir la communication à nous de l'émotion d'autrui, directement produite par la représentation vive de cette émotion.

Il est vrai pourtant qu'il faut attribuer en un sens un coefficient personnel à la sympathie. Nous n'entrons pas en effet dans tous les sentiments des autres, mais dans ceux-là seulement que nous sommes nous-mêmes en état d'éprouver, partant d'imaginer ; et nous sympathisons d'autre part avec des sentiments qui n'existent point chez les autres, mais que nous imaginons en eux, parce que nous les éprouverions à

1. *Philosophie de l'esprit humain*, tr. Peisse, t. I, p. 380 et suiv.

leur place. C'est ainsi que « l'impudeur et la grossièreté d'un homme nous font rougir pour lui, quoiqu'il soit incapable de sentir l'inconvenance de ses manières ». C'est ainsi que nous avons pitié du fou, quoiqu'il n'ait pas conscience de son état, mais rie et chante. C'est ainsi que la mère ressent par contre-coup les souffrances de son enfant plus qu'il ne les sent lui-même, parce qu'elle y ajoute la réflexion et la crainte. C'est ainsi enfin que nous sympathisons avec les morts et les plaignons de ce dont ils ne souffrent pas, comme d'être privés de la lumière du soleil, d'être enfouis dans la tombe, mangés des vers. « Nous nous mettons nous-mêmes dans leur situation, et, plaçant, pour ainsi dire, nos âmes toutes vivantes dans leurs corps inanimés, nous nous représentons les émotions qu'ils éprouveraient dans un pareil état[1]. » Mais notre sympathie pour les autres a beau revêtir ainsi la forme de notre sensibilité et de notre imagination propres, elle n'a rien de commun avec l'égoïsme et n'en dérive point.

On l'a définie fort bien « un unisson psychologique, un fait affectif unique, réfléchi dans plusieurs consciences » (Ribot). Cet unisson ne se produit pas de lui-même ou mécaniquement, ou du moins, s'il y a des émotions qui, en raison de leur nature élémentaire et simple, se communiquent immédiatement d'une âme à l'autre, il y en a d'autres, et en plus grand nombre, qui ne se communiquent ainsi qu'en vertu de leur association avec les premières. Autrement dit,

1. Ad. Smith : *Théorie des Sentiments moraux*. Part. I, sect. I, ch. I.

s'il y a des images qui se réfléchissent d'emblée dans plusieurs consciences, il y a d'autres images qui ne se propagent d'une conscience à l'autre qu'à la suite d'autres images naturellement contagieuses. Voyons donc comment dans ce dernier cas, qui est le plus commun et le plus ordinaire, s'établit un courant de sympathie, et considérons d'abord comme étant la plus simple, l'*imitation* sympathique.

Elle a pour point de départ une sensation ou représentation visuelle. Un mouvement s'accomplit sous nos yeux ; nous le reproduisons instinctivement. Ce n'est pas cependant la représentation visuelle de ce mouvement qui le suscite à elle seule, car cette représentation peut être vague et néanmoins suivie d'effet, ou, au contraire, nette et précise, et non suivie d'effet. On observe que ceux qui cultivent en eux le don d'imitation n'insistent pas sur l'image visuelle pour la renforcer et la préciser en tant que telle, mais ne s'y arrêtent qu'autant qu'il est nécessaire pour évoquer à sa suite et par son moyen des images motrices. « Ce n'est pas son miroir, mais *son propre état intérieur,* dit STEWART, que le mime consulte pour juger de l'exactitude de son imitation » ; et, s'il s'agit non de la simple imitation, mais de l'invention mimique, comme de la création d'un rôle, c'est encore « sans consulter son miroir, et par une sorte *de conscience et de sentiment intérieur* » que « l'acteur sait le moment où il a saisi » le ton, l'accent, le geste, le jeu de physionomie naturels et justes [1]. Le *sentiment*

1. *Philosophie de l'esprit humain,* liv. III, ch. II, Du principe ou loi de l'imitation sympathique, sect. I et II.

intérieur, auquel Stewart fait appel, n'est pas autre chose qu'un complexus d'images motrices, particulières et précises, s'opposant aux images proprement dites ou visuelles, lesquelles sont, par comparaison, génériques et confuses. Donc reproduire un mouvement, ce n'est pas, au moins nécessairement, se le figurer ou représenter visuellement d'une façon nette, et inversement, se figurer un mouvement de la façon la plus nette, ce n'est pas être par cela seul en état de le reproduire. L'imagination, si elle était entendue, au sens étroit, comme la représentation visuelle des choses, ne suffirait pas à expliquer l'imitation par sympathie.

Elle ne suffirait pas davantage à expliquer la sympathie proprement dite ou synesthésie. Cela d'abord pour les mêmes raisons, en vertu des mêmes principes, et ensuite, parce que la synesthésie peut elle-même être provoquée par des images motrices, comme il ressort du cas bien connu de Campanella lequel, « lorsqu'il désirait savoir ce qui se passait dans l'esprit d'une autre personne, contrefaisait de son mieux l'attitude et la physionomie actuelle de cette personne, en concentrant en même temps son attention sur ses propres émotions[1] ».

Ainsi donc, pour comprendre le processus de la sympathie, il faut distinguer des images représentatives (visuelles, auditives), motrices et affectives, d'ailleurs liées entre elles de telle sorte que les premières font jouer les secondes et les secondes, les premières. En vertu d'un mécanisme, soit naturel, ou,

1. D. Stewart, *ibid.*

comme l'appelle Malebranche, providentiel, soit plus simplement monté par l'association des idées, la représentation visuelle d'un acte met en branle des images motrices, lesquelles produisent l'*imitation* de cet acte, et les images motrices à leur tour mettent en branle des images affectives, lesquelles produisent la *sympathie* proprement dite.

Faute d'avoir connu l'existence des images affectives et motrices, les anciens psychologues ont cru, comme Malebranche, à une sympathie mécanique et réflexe, excluant, ou plutôt n'impliquant pas, logiquement, l'imagination, ou, s'ils ont voulu néanmoins expliquer la sympathie par l'imagination, ils ne l'ont pu faire qu'en attribuant ou paraissant attribuer à celle-ci un pouvoir magique. C'est ainsi que, selon M. Ravaisson, l'imagination serait une force spirituelle produisant des effets mécaniques. « Nous voulons tel mouvement, et, sous l'influence médiatrice de l'imagination, qui traduit en quelque sorte dans le langage de la sensibilité les dictées de l'intelligence, du fond de notre être émergent des mouvements élémentaires dont le mouvement voulu est le terme et l'accomplissement. Ainsi arrivaient, à l'appel d'un chant, selon la fable antique, et s'arrangeaient, comme d'eux-mêmes, en murailles et en tours de dociles matériaux[1]. »

Si la relation des images représentatives, affectives et motrices explique, sans recours au mystère, comment la sympathie a lieu, la diversité et l'indé-

1. *Rapport sur la philosophie française au* XIXe *siècle.*

pendance de ces images explique pourquoi la sympathie ne se produit pas dans des conditions où l'on s'attendrait qu'elle fût.

En effet il arrive que la sympathie, ou mieux, l'émotion en général, se trouve en raison inverse de ce qu'on est convenu d'appeler l'imagination au sens étroit. On sait le paradoxe de Diderot : l'art exclut la sensibilité. Être en état de rendre une émotion, c'est avoir cessé de l'éprouver.

La passion de l'acteur, du romancier et du poète est une passion à froid qui se possède, se commande, calcule ses effets. De là le mot cruel de Veuillot sur Hugo à propos des pièces écrites sur la mort de sa fille : *Mauvais Père* ! Mot sans doute injuste, brutal, dont ne peuvent pourtant méconnaître la vérité relative tous ceux qui admirent et approuvent cette page éloquente de Diderot.

« Est-ce au moment où vous venez de perdre votre ami ou votre maîtresse que vous composez un poème sur sa mort ? Non. Malheur à celui qui jouit alors de son talent ! C'est lorsque la grande douleur est passée, quand l'extrême sensibilité est amortie, lorsqu'on est loin de la catastrophe, que l'âme est calme, qu'on se rappelle son bonheur éclipsé, qu'on est capable d'apprécier la perte qu'on a faite, que la mémoire se réunit à l'imagination, l'une pour retracer, l'autre pour exagérer la douceur d'un temps passé, qu'on se possède et qu'on parle bien. On dit qu'on pleure, mais on ne pleure pas lorsqu'on poursuit une épithète énergique qui se refuse ; on dit qu'on pleure, mais on ne pleure pas lorsqu'on s'occupe à rendre son vers harmonieux : ou, si les larmes

coulent, la plume tombe des mains ; on se livre à son sentiment, et l'on cesse de composer[1]. »

Imaginer une émotion, bien plus, l'imaginer avec autant de force et de netteté qu'il est nécessaire pour la rendre, pour la communiquer aux autres, ce n'est donc pas du tout la ressentir pour son compte, c'est au contraire, et par cela seul, être hors d'état de la ressentir soi-même. Telle est la thèse de Diderot à laquelle un esprit aussi sage et aussi mesuré que M. Renouvier donne son adhésion en ces termes : « Il est dans la nature des choses, et c'est d'ailleurs une véritable exigence professionnelle que l'*émotion* de l'*acteur* (ajoutons : de l'artiste en général) *ne* soit *pas semblable à celle de l'intéressé direct dans les événements de la vie.* »

L'artiste en effet ne se laisse pas envahir par l'émotion réelle, sincère et poignante ; il n'en saisit et retient que l'expression, que l'aspect pittoresque ou poétique. Le bûcheron tout chargé de ramée n'est pour lui qu'une vision qui passe. Millet note la silhouette originale, « la façon inattendue et toujours frappante dont apparaît une pauvre figure, chargée d'un fagot, qu'on voit déboucher d'un petit sentier». Talma, « éprouvant quelque peine, se mettait d'instinct à réfléchir, en vue de son art, sur les gestes par lesquels ses sentiments se manifestaient au dehors, excellent moyen, remarque Fouillée, pour les transformer en pensées froides[2] ». L'indifférence de l'artiste à l'égard des passions qu'il exprime n'est pas

1. *Paradoxe sur le comédien.*
2. Arréat : *Mémoire et imagination,* ch. iv, p. 69-70.

moindre, en un sens, que celle du savant, psychologue ou moraliste, prenant ces passions pour sujet d'analyse.

Dans la vie réelle, « que de gens, dit M. Ribot, qui, en voyant souffrir, ont hâte de se soustraire à ce spectacle pour supprimer la douleur qui s'éveille en eux par sympathie ![1] ». Les artistes seraient peut-être de ces gens-là s'ils n'avaient un moyen plus délicat et aussi sûr de se soustraire à l'émotion. Ils la transforment en objet de contemplation ; ils lui ôtent son caractère affectif et moteur. Tandis qu'un cri de douleur, entendu dans la rue, me va au cœur, me saisit de pitié et me fait courir au secours du malheureux qui l'a poussé, le même cri, au théâtre, me frappe seulement par sa valeur expressive, son accent pénétrant, sa vérité. L'émotion esthétique et l'émotion réelle, partant les images dont elles procèdent l'une et l'autre, sont donc distinctes, pour ne pas dire diamétralement opposées. L'imagination, dans l'art, subit un phénomène d'inversion ou de transfert : l'image représentative, au lieu d'être le point de départ des images affectives et motrices, le *primum movens* de l'émotion et de l'action, est le point d'arrivée des autres images, le foyer vers lequel elles convergent, et qui en absorbe la chaleur et la flamme.

Selon les fins de la nature, l'imagination est un principe de sensibilité et d'action, elle s'attache aux choses réelles ; dans l'art, elle se détache des choses réelles, considère ces choses comme de pures apparences ; elle cesse d'être un principe d'action, elle est

1. *Psychologie des sentiments*, p. 230.

une source d'émotions encore, mais idéales et désintéressées. De là ce qu'on a appelé l'impassibilité de l'art, impassibilité d'ailleurs relative, car l'art est la sensibilité non enrayée, mais transposée et déviée, la sensibilité, en un sens, abolie ou réduite, mais, en un autre, portée au plus haut degré d'exaltation et de développement [1] ; il est, en un mot, un courant d'images substitué à un autre. Le mot imagination désigne ainsi des dispositions très différentes, pour ne pas dire contraires.

C'est ainsi qu'il n'y a aucun rapport entre la sympathie et les liens qu'elle établit entre les hommes, considérés comme êtres vivants et sentants, et la communion dans l'art, les liens spirituels que crée un idéal commun. Mais la sympathie, quelle qu'elle soit, n'en est pas moins toujours sous la dépendance de l'imagination, et c'est la nature différente ou l'orientation différente des images qui détermine les différentes sortes d'émotion et de sympathie.

II

Si l'imagination est le principe de la sympathie, la sympathie à son tour donne à l'imagination un appui moral, un appoint ou surcroît de force et de puissance.

Toute image, comme on sait, tend à s'objectiver, à se réaliser en acte ou au moins en croyance. Or une

1. Cf. Cherbuliez. « L'art est un *excitant* tout à la fois et un *calmant,* un anesthésique comme il n'y en a point, qui nous laisse notre sensibilité et nous ôte le pouvoir de souffrir, en émoussant l'acuité douloureuse de nos sensations. »

croyance ne paraît s'objectiver d'une façon complète qu'autant qu'elle se communique et se propage. Étant vraie et fondée, elle doit s'imposer par là même aux esprits, s'emparer des âmes et prendre les cœurs. Partant, si une opinion arrive à se répandre, on présume que c'est à sa vérité qu'elle doit sa force d'expansion. La communicabilité devient ainsi un complément et un criterium d'objectivité. Que vaut logiquement ce criterium? C'est ce qu'il n'importe pas de savoir. Il suffit qu'il soit regardé comme valable, qu'on s'y réfère et qu'on s'y tienne.

C'est un fait reconnu qu'une idée ou croyance n'a pour nous tout son prix qu'autant que nous réussissons à la faire partager. Il ne nous suffit pas de connaître la vérité, nous voulons la répandre ; de sentir la beauté, nous voulons la faire goûter aux autres. Une science perd de sa valeur, à nos yeux, si elle n'est pas cultivée. « On me donnerait la sagesse, s'écrie Sénèque, sous condition de la tenir enfermée et de n'en point faire part, je n'en voudrais pas[1]. » Pascal lui-même nous fait ce curieux aveu : « J'avais passé longtemps dans l'étude des sciences abstraites ; le peu de communication qu'on en peut avoir m'en avait dégoûté[2]. »

La science nous paraissant faite pour être communiquée, nous nous y attachons en raison du lien qu'elle établit entre les esprits. De là l'intérêt particulier que nous prenons aux sciences morales. Ces sciences nous touchent plus que les sciences spécu-

1. *Lett. à Lucil.*, VI.
2. *Pensées*, édit. Havet, art. VI, 23.

latives parce qu'elles nous unissent à un plus grand nombre d'esprits et créent d'eux à nous un lien plus pénétrant et plus intime. Nous trouvons en effet ou devrions trouver, comme dit Pascal, plus de « compagnons en l'étude de l'homme » qu'en l'étude de la « géométrie », et des compagnons en tout cas plus chers et plus précieux. Les sciences morales en effet attestent particulièrement le besoin que nous avons des autres hommes pour nous confirmer en la possession de la vérité. Les choses morales sont de celles « qu'on ne prouve » aux autres qu'en les obligeant « à faire réflexion sur eux-mêmes et à trouver la vérité dont on parle » et qu'on ne se prouve à soi-même qu'en constatant l'accord d'autres esprits avec soi sur ces choses. « Il y a dans la conformité des pensées, dit très bien Senancour, un principe de joie secrète ; c'est elle qui rend l'homme nécessaire à l'homme, parce qu'elle rend nos idées fécondes, parce qu'elle donne de l'assurance à notre imagination, et confirme en nous l'opinion de ce que nous sommes. »

Autant le lien de sympathie entre les hommes apparaît plus nécessaire et plus fort dans les sciences morales que dans les sciences spéculatives, autant il apparaît plus naturel et plus étendu dans l'art que dans la science. D'abord l'art est, par essence, plus communicable que la science. Son objet est « de faire sentir et comprendre des choses qui, sous la forme d'argument intellectuel, resteraient inaccessibles. L'homme qui reçoit une véritable impression artistique, dit Tolstoï, a le sentiment qu'il connaissait déjà ce que l'art lui révèle et qu'il était seulement incapable d'en trouver l'expression. » Ensuite la communication contagieuse

des émotions est le criterium de l'art. « Si un homme, sans aucun effort de sa part, reçoit en présence de l'œuvre d'un autre homme une émotion qui l'unit à cet autre homme, et à d'autres encore, recevant en même temps que lui la même impression, c'est que l'œuvre en présence de laquelle il se trouve est une œuvre d'art... Non seulement le pouvoir de contagion est le signe infaillible de l'art, mais le degré de cette contagion est l'unique mesure de l'excellence de l'art.[1] »

George Eliot reconnaît à l'art les mêmes caractères et lui assigne exactement la même fonction. L'art, dit-elle, « n'est rien moralement s'il n'élargit pas les sympathies humaines », et en particulier s'il ne les étend pas bien plus loin que la science. « J'ai fait cette cruelle et déchirante expérience que les opinions sont un pauvre ciment entre les âmes humaines ; et le seul effet que je désire ardemment produire par mes écrits est que ceux qui me liront deviennent plus capables d'imaginer et de sentir les peines et les joies de ceux qui diffèrent d'eux-mêmes en toute chose, sauf en ce point capital qu'ils sont des créatures humaines, luttantes et sujettes à l'erreur ». Elle développe et précise ailleurs sa pensée, alléguant sa propre expérience. Les écrivains, dit-elle, dont j'ai subi la plus profonde influence, qui m'ont le plus remuée et transformée, sont loin d'être pour moi « des oracles ». « Il se peut même que je ne puisse embrasser une seule de leurs opinions, que je puisse désirer que ma vie prenne une forme toute

1. Tolstoï : *Qu'est-ce que l'art ?*

différente de la leur. Par exemple cela ne signifierait rien pour moi qu'une personne très sage vînt m'accabler sous les preuves que les vues de Rousseau sur la vie, la religion, la politique sont pitoyablement fausses et qu'il s'est rendu coupable des pires bassesses qui aient dégradé l'homme civilisé. Je puis admettre tout cela; et il ne serait pas moins vrai que le génie de Rousseau a fait passer à travers mon être intellectuel et moral ce courant électrique qui m'a éveillé à de nouvelles perceptions, qui a fait pour moi de l'homme et de la nature un monde nouveau de pensées et de sentiments, et ceci sans m'enseigner aucune croyance nouvelle [1]. » Il y a en effet une sympathie plus profonde que celle des idées et qui se fait jour à travers la divergence même des idées, c'est celle des sentiments et du vouloir, ou mieux des formes et des aspirations du vouloir, du tour, du ton et de l'accent des sentiments.

Cette sympathie des sentiments, cet unisson des âmes, est-il besoin de le dire? n'est pas nécessairement distincte de l'accord des esprits. Au contraire, elle peut être cimentée par cet accord, et inversement elle peut servir à le fonder. Il est des vérités qu'on ne comprend, selon le mot de Platon, qu' « avec l'âme tout entière ». Le sentiment conduit à l'intelligence de ces vérités. Si donc on suppose deux personnes unies de sentiment, elles tendront par là même à se pénétrer tout entières, à s'unir par la pensée. L'union des âmes produira l'entente des esprits.

1. Cross: *G. Eliot's life*, p. 107.

C'est ainsi que la femme pénètre l'intelligence de l'homme. « Pour nous rendre compréhensives au même degré que les hommes, dit une femme dans un roman de Maupassant (*Notre cœur*) il faut faire appel à notre nature de femme avant de faire appel à notre intelligence. » Notre nature est de « regarder tout à travers le sentiment. Je ne dis pas à travers l'amour, — non — à travers le sentiment, qui a toutes sortes de formes, de manifestations, de nuances. Le sentiment est quelque chose qui nous appartient, que vous ne comprenez pas bien, vous autres (hommes), car il vous obscurcit tandis qu'il nous éclaire. Oh ! je sens bien que cela est vague pour vous, tant pis ! Enfin si un homme nous aime et nous est agréable, car il est indispensable que nous nous sentions aimées pour devenir capables de cet effort-là, et si cet homme est un être supérieur, il peut, en s'en donnant la peine, nous faire tout sentir, tout entrevoir, tout pénétrer, et nous communiquer par moments et par morceaux toute son intelligence. »

Est-ce à dire que le sentiment ait des lumières spéciales ? Peut-être. Mais la sympathie opère encore par une raison simple : elle élève le ton intellectuel, imprime un élan aux esprits ; elle est une source d'intérêt, et par là élargit le champ de l'attention. Par sympathie pour les autres, nous sommes capables de nous intéresser à des choses qui ne nous intéressent plus nous-mêmes. Ainsi un livre a épuisé notre curiosité ; nous le lisons à un autre et nous jouissons de son plaisir. La passion de l'enseignement n'a pas d'autre principe ; nous prenons plaisir à révéler (c'est

le mot) des vérités élémentaires et rebattues à des intelligences neuves et vierges.

Si la sympathie humaine, entendue comme l'accord des sensibilités et des intelligences, a une telle portée et est pour nous d'un tel prix, si l'art et la science sont comptés avant tout par quelques-uns de leurs représentants, et non des moindres, comme un lien spirituel, si la vérité est ce qui rencontre l'adhésion, et la beauté, l'admiration universelles, il ne faudra pas s'étonner, d'une part, que la sympathie soit visée directement comme fin, de l'autre, que l'accord des esprits puisse être interprété à lui seul comme une preuve de vérité et de beauté.

« Rien ne nous plaît tant, dit Ad. Smith, que de trouver de la sympathie dans les autres à notre égard, et rien ne nous choque plus que de les en voir manquer. » Et si nous sommes heureux d'être l'objet de la sympathie, nous jouissons autant, sinon plus, d'en être le sujet. Nous en voulons aux autres d'éprouver des sentiments dans lesquels nous ne pouvons entrer. « Le triste privilège de ne point sympathiser avec un être souffrant, loin de nous paraître un avantage, nous rend mécontents de nous-mêmes[1]. »

Par suite, la recherche de la sympathie en vient naturellement à se substituer à la poursuite des objets mêmes qui servent de base à la sympathie. La sympathie est regardée par nous comme un bien. De plus elle est la confirmation de nos opinions sur la valeur des autres biens. La vérité se laisse parfois difficile-

1. *Théorie des sentiments moraux,* part. I, sect. I, ch. II. *Du plaisir d'une mutuelle sympathie.*

ment saisir, la beauté n'est pas toujours sentie. On cherche donc un criterium ou signe extérieur pour juger de l'une et de l'autre, et ce criterium est l'approbation des autres. Cette approbation nous est particulièrement précieuse, pour ne pas dire nécessaire, lorsqu'il s'agit de choses très délicates (choses d'art, de sentiment) dans lesquelles nous nous défions de notre sens propre. L'imagination est une croyance mêlée de doute, et qui cherche à se rassurer sur l'existence de son objet. Si grande que soit la foi qu'un homme a en lui-même et dans sa raison, il ne laisse pas d'être touché de l'assentiment des autres aux opinions qu'il énonce ; il voit dans cet assentiment la confirmation et la preuve de la vérité rencontrée ; de là vient que nous supportons tous mal la contradiction, et les imaginatifs plus mal que tous les autres ; les poètes sont plus chatouilleux sur l'amour-propre que les mathématiciens ; de là vient encore que nous recherchons tous l'approbation ou la gloire. Les philosophes et les savants eux-mêmes ne sont pas exempts d'un certain esprit de prosélytisme et veulent être « admirés et crus ». Inversement, si faibles que soient nos raisons de croire, notre croyance devient ferme et inébranlable, si nous voyons qu'elle rencontre l'adhésion des esprits. Nous nous croyons toujours assez forts quand nous sommes portés par un courant d'opinion. Une idée qui soulève les âmes, meut les volontés, se reflète dans tous les actes de la vie courante, s'incarne dans les traditions, les coutumes, d'abord s'empare de nous par sa force obsédante, triomphe de la résistance de notre esprit par la continuité de son action, ensuite tire autorité de son

succès même, et paraît être établie par le seul fait de l'unanimité qu'elle obtient. De là la force toute-puissante de la mode, de l'opinion, des préjugés. La plupart des hommes n'ont qu'une imagination de reflet, des opinions de crédit. L'esprit de secte, de cabale et de parti, fût-il poussé jusqu'au fanatisme, doit être interprété comme une faiblesse de convictions personnelles, compensée et déguisée par l'audace et la confiance, que donne la mise en faisceau d'idées et de sentiments communs, d'ailleurs vagues et confus. Ceux mêmes qui échappent à la servitude générale des esprits songent à établir leur crédit et se soutiennent en partie par l'opinion qu'ils parviennent à inspirer aux autres. Ainsi l'imagination fait appel à la sympathie comme à un appui extérieur, et, au besoin, se soutient par cet appui seul.

En résumé, l'imagination, d'une part, crée la sympathie, de l'autre, se réalise par la sympathie. Elle crée la sympathie, en ce sens que, comme une seconde vue, elle pénètre le cœur des autres hommes, découvre leurs sentiments, et jusqu'à leurs pensées intimes, pudiques et cachées ; elle nous fait sortir de nous-mêmes, entrer dans la vie des autres, participer à cette vie. Elle se réalise par la sympathie, en ce sens qu'elle est la tendance des images à s'objectiver, à s'affirmer au dehors, partant à se communiquer, à se refléter en d'autres consciences. De plus, elle doit à la sympathie une partie de sa force : elle est soutenue dans sa foi, dans ses adorations, dans ses amours et ses haines par « l'assurance » que donne « la conformité des pensées ». Enfin elle se soutient parfois et s'établit par cette conformité seule. L'imagi-

nation et la sympathie mêlent si bien leurs effets qu'à la fin on a peine à les distinguer. L'imagination est notre esprit tantôt se projetant dans l'âme d'autrui, et la façonnant à son image, tantôt reflétant l'esprit d'autrui, se modelant sur lui et se perdant en lui. En un mot, l'imagination suscite la sympathie, et vit de sympathie.

CHAPITRE VII

LES FORMES INFÉRIEURES DE L'IMAGINATION

L'imagination est la plus vivace de nos facultés : on ne l'éteint pas ; si elle ne peut s'appliquer à des objets réels, elle enfante le romanesque.

L'imagination, par là même qu'elle est lâchée et sans frein, paraît *forte*. — Circonstances favorables à l'intensité des images : faiblesse physique, anémie cérébrale, — misère psychologique, obtusion sensorielle, inhibition intellectuelle. — Ex. : le rêve, la rêverie, la flânerie. Il est donc vain de laisser l'imagination sans emploi, livrée à elle-même, quand on veut l'amortir. — Illusions produites par l'imagination lâchée : fausse excitation du fou, fausse hyperesthésie de l'hystérique, fausse rapidité des images du rêve. — Exemple d'imagination lâchée : celle des foules. — Les foules sont impulsives, suggestibles ou impressionnables, violentes dans leurs actes, extrêmes dans leurs opinions et leurs sentiments, et, d'autre part, faibles, inconsistantes et légères.

Par le seul fait de l'ignorance, l'imagination s'exalte. — Prestige de l'inconnu, du mystère. — Là-dessus repose l'empire souverain de la coutume (Pascal). — *Credo quia absurdum.* — Principe de croyance en dehors de la raison.

Conclusion. — Qu'est-ce qu'une imagination vraiment *forte* ? Ce n'est ni l'imagination lâchée, ni l'imagination fixée, ni l'imagination mobile, mais l'imagination à la fois une, constante et souple, riche, variée.

I

Il n'y a pas d'objets auxquels l'imagination ne s'applique : « toutes les conceptions, de quelque ordre qu'elles soient, sensibles, psychologiques, abstraites et générales, lui servent également de matière[1]. » Il n'y a pas non plus de moments où l'imagination ne s'exerce ; elle peut changer de forme, d'objet, elle ne peut cesser d'être. « Ce qu'il y a dans l'homme de plus vivant, de plus élémentaire, de plus inséparable de lui-même, c'est l'imagination[2]. » C'est en vain qu'on s'efforce de l'éteindre, de l'amortir ou de la mater : elle s'exalte soit en raison des contraintes et des violences qu'elle subit, soit par le fait même du régime d'inanition et de jeûne auquel on la condamne. Contre cette « superbe puissance, ennemie de la raison », se trouvent parfois exceptionnellement ligués les sages et le vulgaire ; le principal effort de l'éducation paraît être de la combattre, et, sinon de la détruire, au moins de la modérer et de la contenir. Mais les préjugés et les systèmes ne triomphent point ici de la nature ; ils ne servent qu'à la faire éclater ; ils lui fournissent l'occasion de se montrer telle qu'elle est, réduite à ses propres ressources et livrée à elle-même.

L'imagination est si vivace que, lorsqu'on ne lui fournit point une matière, elle s'en crée une. A dé-

1. Rabier. *Leçons de philosophie, Psych.*, p. 201. Paris, Hachette, 1884, in-8°.

2. Cité par Mme Necker de Saussure. *Education progressive*, liv. III, ch. v.

faut de nourriture, l'esprit, comme le corps, vit de sa propre substance, se ronge, se dévore : c'est là l'origine du romanesque. En outre, l'imagination la plus pauvre, j'entends celle qui est réduite au plus petit nombre d'objets, est en même temps et par là même la plus ardente, la plus âpre, la plus portée à l'excès. Aussi les cas les plus saillants et, en un sens, les plus typiques de l'imagination se rencontrent-ils dans l'*imagination inférieure,* c'est-à-dire bornée et lâchée. C'est celle que nous allons maintenant étudier.

Entendons-nous d'abord sur les mots. Rien de plus trompeur qu'une épithète. Les esprits forts, dit La Bruyère, ne savent pas qu'on pourrait les appeler ainsi par ironie. Les hommes à imagination forte se doutent encore moins qu'on les tient bien souvent pour des têtes faibles. Rien pourtant de plus certain, ni même, en un sens, de mieux fondé.

« J'entends par imagination forte et vigoureuse, dit Malebranche, cette constitution du cerveau qui le rend capable de vestiges et de traces extrêmement profondes et qui remplissent tellement la capacité de l'âme qu'elles l'empêchent d'apporter quelque attention à d'autres choses qu'à celles que ces images représentent[1] », autrement dit, l'imagination forte serait une étroitesse d'esprit, un monoïdéisme. Cette définition est-elle exacte ? Pour le savoir, rappelons-nous ce qui fait l'imagination forte : c'est la surabondance, la rapidité, la vivacité des représentations, leur nature hallucinatoire, leur énergie motrice, autrement dit l'ardeur des croyances, la

1. *Rech. de la vérité,* liv. II. *De l'Imagination,* 3e part., ch. I.

violence des actes. Or tous ces caractères, comme nous allons voir, peuvent, sinon doivent, se rencontrer unis à la faiblesse physique et mentale.

Tout d'abord c'est un fait remarquable que, dans l'ordre physique, on signale comme circonstances favorables à l'éclosion la plus débordante des images les plus fortes, c'est-à-dire des hallucinations, la fatigue, la dépression causée par une émotion vive, le surmenage, l'ivresse, le jeûne, les saignées, les hémorragies abondantes, et, en général, toutes les causes produisant l'anémie cérébrale.

D'autre part, la faiblesse physique entraîne la « misère psychologique », le « rétrécissement du champ de la conscience », l'obtusion sensorielle, l'inhibition intellectuelle, et ce sont là précisément, dans l'ordre mental, les traits caractéristiques du tempérament imaginatif.

Les hallucinations du rêve, les semi-hallucinations de la rêverie se développent à la faveur de l'engourdissement de la vie cérébrale, du relâchement de l'attention, de la suspension totale ou partielle des sens et du jugement ; elles envahissent la conscience, prenant la place des sensations évanouies ou non perçues ; la raison éteinte ou assoupie n'en remarque pas, ou en laisse passer l'extravagance ; elles règnent sans contrôle ; l'illusion qu'elles engendrent est irrésistible et totale. De même les pratiques de l'hypnotisme (occlusion des paupières, fixation persistante d'un objet brillant, etc.) ne tendent qu'à produire un état d'assoupissement et de stupeur : l'oblitération des sens, de la mémoire et de l'intelligence étant obtenus,

on compte, et l'effet est sûr, que le déchaînement des images s'opérera de lui-même. L'imagination, non pas seulement reproductrice, mais créatrice, est donc si profondément ancrée en nous que le ralentissement le plus complet des fonctions cérébrales se produit sans l'atteindre, qu'elle déborde d'intensité et de vie, alors que la raison est comme anéantie et frappée de mort, qu'on dirait même alors une prisonnière ayant rompu ses chaînes, lâchée en liberté.

Des faits analogues s'observent à l'état normal. Une relation existe entre l'inaction de la pensée et l'explosion spontanée des images, entre l'étroitesse d'esprit et la fougue, l'emportement de l'imagination.

Comme une terre en jachères se couvre de végétations folles, un esprit oisif s'échappe en rêveries, utopies et chimères. La flânerie est favorable au développement des pensées et des images. C'est elle, a-t-on dit, qui fait les philosophes et les poètes. « Socrate flâna des années, Rousseau jusqu'à quarante ans, La Fontaine toute sa vie » (Töppfer). C'est chez les races flâneuses, les plus étrangères à la vie intellectuelle, qu'éclosent souvent les natures imaginatives. Renan dit en ce sens qu'il a bénéficié des économies de pensée réalisées par ses ancêtres. Il prouve également, et par surcroît, par cette impertinence, qu'il a pris sa revanche des habitudes de respect et de gravité de sa race. Si pourtant il demeure hypothétique et douteux que l'individu recueille le fruit de la flânerie ancestrale, il est du moins assuré qu'en mainte occasion il tire parti de la sienne propre. Ainsi, pour mener à bonne fin un travail devenu fastidieux et ingrat, il n'est rien de tel souvent que de le plan-

ter là, de n'y plus penser : dans le repos de l'esprit, ce travail s'achève tout seul, les idées, longtemps cherchées en vain, se présentent d'elles-mêmes.

De là découlent des préceptes d' « hygiène cérébrale », pour parler comme Aug. Comte. Dans l'intérêt même de la pensée, il faut savoir se détendre, ne pas forcer son talent, tourmenter sa Minerve. « La flânerie, dit Amiel, est le dimanche de la pensée ». L'esprit fait fête à qui ne l'agace point, à qui laisse aller et ne prétend pas diriger le mécanisme mental, à qui respecte le travail de la « cérébration inconsciente », c'est-à-dire l'éclosion spontanée des images.

De là se tirent encore d'autres conséquences pratiques. Si l'on tient l'imagination pour dangereuse, si on en redoute les excès, le meilleur moyen de la combattre n'est pas de l'amortir, de lui couper les ailes, de la maintenir sur des riens, de l'enfermer dans un horizon étroit. On ne refoule pas en effet le besoin de vie et d'expansion imaginative : en voulant contenir ce besoin, on l'exaspère, on le rend à la fois plus ardent et plus ingénieux en un sens à se satisfaire. C'est donc une discipline à tous égards détestable, et du point de vue même de ses propres principes, que l'abêtissement. « L'éducation sèche et abstraite, qu'on croit prudente, est une des plus mauvaises pour le gouvernement de l'imagination... Outre qu'exercer innocemment (cette faculté) vaut mieux que la contenir, peut-être ne la contient-on que lorsqu'on l'exerce[1]. » C'est en assurant le fonctionnement normal

1. Mme Necker de Saussure. *L'Éducation progressive*, liv. IV, ch. viii.

de l'imagination, c'est en la développant et en l'enrichissant qu'on en prévient les écarts, les élans désordonnés. L'imagination se discipline d'elle-même par l'usage ; laissée sans emploi, elle devient digressive et divagante.

On vient de voir que l'imagination subsiste toujours, qu'elle subsiste dans le vide de la pensée, bien plus qu'elle fleurit dans les conditions où languissent et meurent les autres opérations de l'esprit, qu'elle subsiste enfin en dépit des efforts qu'on fait pour l'enrayer et la détruire.

Mais est-elle alors vraiment riche, énergique et forte ? On l'a contesté. On a dit qu'elle peut fort bien paraître riche quand elle n'est que lâchée, quand elle s'abandonne, ne se soumet à aucun contrôle, ne subit aucun frein. C'est ainsi que des prodigues aussi paraissent riches qui dépensent à mesure toutes les ressources d'un maigre budget. « C'est une illusion naturelle, dit M. Pierre Janet, en entendant un fou crier et une hystérique babiller que de les croire excités. Mais cette rapidité de leurs idées vient de leur impuissance à les coordonner, de la faiblesse avec laquelle ils se laissent aller à toutes leurs impressions et laissent s'exprimer toutes les images que le jeu automatique de l'association amène successivement dans leur esprit[1]. »

Pour expliquer les expériences d'hypnotisme, on est tenté aussi de faire appel à des facultés anormales, ou du moins à une tension exceptionnelle des facultés communes. Rien n'est plus arbitraire et moins

1. *Automatisme psychologique*, p. 475.

fondé. La prétendue hyperesthésie des hystériques n'est qu'une orientation de la sensibilité dans une direction unique, ou qu'une sensibilité spéciale qui subsiste dans une anesthésie systématisée. « La perte d'un sens, dit encore M. Janet, n'amène pas un accroissement de l'acuité des autres sens ; la concentration de la conscience sur un objet ne rend pas les sensations relatives à cet objet plus nombreuses comme dans l'attention. Une hystérique pense peu de choses, et le peu qu'elle pense, elle ne le connaît pas mieux pour cela[1]. » Les images, comme les sensations de l'hystérique sont des lueurs qui brillent dans la nuit de la conscience ; elles ne sont vives que par comparaison.

On a mis en doute, d'après les mêmes principes, la vivacité, l'éclat et la rapidité exceptionnels communément attribués aux images du rêve. L'éclat de ces images est un effet de contraste, produit par l'obtusité et l'obscurité des sensations du dormeur ; quant à leur rapidité extrême, tout porte à croire qu'elle est une illusion, car, en l'absence de sensations jouant ici le rôle de points fixés, nous sommes dans l'impossibilité de mesurer la durée. D'ailleurs le temps, dans le rêve, nous paraît aussi parfois démesurément allongé ; c'est donc qu'il ne nous est jamais alors exactement connu. Enfin l'absence de ce que Taine appelle des « réducteurs spéciaux » suffirait à expliquer la force hallucinatoire des rêves.

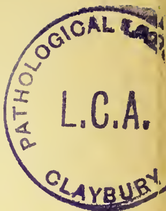
D'une façon générale, le mot force est équivoque. Il peut être pris négativement ou positivement. Il désigne soit l'absence d'obstacles, de contrepoids, soit

1. P. Janet. *Ouv. cité.*

le pouvoir de briser les résistances ou forces contraires. Quel sens convient-il d'attribuer à la force de l'imagination qui subsiste dans l'état d'abaissement et de torpeur de la vie psychologique? Évidemment le premier.

Supprimons par la pensée tous les faits psychiques qui enrayent le cours de l'imagination. Ce ne sont pas seulement nos sensations qui, à l'état normal, font contrepoids aux images, ce sont aussi nos souvenirs, nos conceptions organisées qui tiennent souvent en échec telle idée traversant l'esprit et nous la font rejeter, soit d'emblée, soit à la réflexion, comme invraisemblable et comme fausse. Aussi le manque d'expérience et de jugement est-il favorable à l'essor de l'imagination. C'est ce que prouve l'exemple de l'enfant. « Une trop courte expérience ne l'a point encore éclairé ; sa mémoire n'a rassemblé que des faits épars, dont il n'a point formé de lois générales ; et il n'a encore aucune idée de l'ordre établi dans cet univers [1]. » Dès lors tout l'étonne et le ravit : que des objets, enfermés dans une boîte, y demeurent, qu'une personne qui a disparu derrière un rideau reparaisse. Son imagination se pose sur tous les objets, et se livre à toutes les suggestions. Si imaginer, c'est animer et personnifier toutes choses, l'enfant imagine spontanément et naturellement, par ignorance encore, parce qu'il ne fait pas la distinction des êtres inanimés et vivants. Ainsi l'imagination est liée à la crédulité ou à la candeur d'esprit..

1. Mme Necker de Saussure. *L'Éducation progressive*, liv. III, ch. v.



Supprimons de même mentalement toutes les mœurs établies, tout le régime de convenances sociales et de règles individuelles auxquels nous conformons à tout moment, et dans le plus grand détail, notre conduite, les images qui surgiront alors en notre esprit passeront aussitôt à l'acte; autrement dit, il n'y aura pas d'acte conçu qui ne soit aussitôt exécuté. L'imagination est donc forte par cela seul qu'elle ne doute de rien, qu'elle ne s'interdit rien, qu'elle se déploie sans contrainte.

Il suit de là que l'imagination forte sera la caractéristique des êtres d'instinct, dénués de raison. C'est ce que nous pouvons vérifier en prenant pour type de tels êtres les foules.

L'imagination des foules présente tous les caractères de l'imagination la plus forte, jointe à la faiblesse d'esprit la plus grande. Suivons un des psychologues qui les a le mieux observées, et qui les flatte le moins, M. André Lebon. Ignorantes, bornées, les foules se lancent sur toute idée qui leur vient ou qu'on leur présente, et la suivent jusqu'au bout ; elles adoptent toutes les légendes, elles en créent sans le vouloir ; elles sont des esprits élémentaires que toute image séduit, que toute association entraîne, et que nulle logique n'arrête. L'imagination, sous cette forme et à ce degré, impose toujours : elle produit les effets saisissants et grandioses d'une force déchaînée. Mais n'en soyons pas dupes : analysons-la, mesurons cette force.

Les foules sont d'abord impulsives : elles passent immédiatement de l'idée à l'acte. Ont-elles le sentiment de leur force, de leur irresponsabilité, savent-elles

qu'elles sont à peu près assurées, quoi qu'elles fassent, de l'impunité ? Ce qui leur reste de sang-froid et de raison les fait-il juger qu'elles peuvent se laisser aller sans risque à l'élan irréfléchi de leurs idées présentes ? Peut-être. Ce qui est sûr, c'est qu'elles se grisent de leurs images. Sous l'obsession de ces images, elles se portent à l'action d'un élan furieux ; elles brisent tout ; ce qu'elles veulent, elles le veulent uniquement, sauvagement. On ne peut dire pourtant qu'elles le veulent bien, car d'abord elles ne le veulent pas longtemps et avec suite, elles sont mobiles, impressionnables et légères ; ensuite elles ne le veulent pas vraiment : elles subissent un entraînement, elles ne suivent pas leur caractère. Considérons par exemple des écoliers qui, pendant des mois, et à toute heure du jour, ont subi le dur servage de l'internat (je parle de temps anciens), un peuple qui, pendant des siècles, est demeuré plongé dans un état de stupidité et de torpeur, et a donné mille fois à ses maîtres des preuves d'inlassable patience. Au premier vent de révolte, l'un casse ses pupitres, et l'autre brise des trônes. D'inoffensifs moutons peuvent ainsi devenir enragés : le boutiquier, le bourgeois, un jour d'émeute, se lancent dans les bagarres, dressent des barricades. Badauderie cruelle ! ces êtres déchaînés ne sont pas même mus par la passion. Ils sont légers dans le drame. Ils subissent l'influence d'un homme à l'imagination forte, ce qu'on appelle, en termes pompeux, l'ascendant d'un esprit supérieur sur des âmes faibles. Les menés, peut-être même les meneurs, ont un caractère qui répugne aux actes qu'ils accomplissent, mais ils sont tout à l'image présente ; ils sont fascinés,

pris de vertige. Tant l'imagination paraît forte, par cela seul qu'elle est débordée et sans frein.

Les foules ne sont pas seulement impulsives, elles sont éminemment suggestibles. Elles accueillent toutes les idées avec la même facilité et le même emportement aveugle. Leur impétuosité et lourdeur d'esprit produit l'illusion de convictions fortes. Mais elles abandonnent bien vite leurs opinions, ou plutôt elles les laissent tomber dans l'oubli ; à vrai dire elles ne quittent pas leurs opinions, leurs opinions les quittent. La croyance est en elles aussi vaine, aussi inconsistante que la volonté.

Enfin leurs sentiments, comme leurs idées, sont simples, partant violents et extrêmes. Un soupçon énoncé devient un crime établi, une antipathie ou désapprobation devient le point de départ d'une haine féroce. Il n'y a, à leurs yeux, que deux sortes d'hommes : des héros et des monstres. Il est vrai que des sentiments si sauvages, si intolérants, se relâchent, évoluent d'une façon étrange, finalement se retournent : le diable se fait ermite, le romantique s'assagit, le jacobin s'embourgeoise, en cela, ô misère ! toujours également naturels et sincères.

En résumé, l'outrance des sentiments, le fanatisme des croyances, la frénésie des actes, tout ce qui fait la force de l'imagination se trouve uni en fait à la faiblesse de caractère et à la pauvreté des idées, paraît être l'indice de l'esprit simpliste, unilatéral, *einseitig*. Une imagination forte serait donc un esprit borné, mais lâché qui va, court, la bride sur le cou, *intellectus sibi permissus*.

Plus exactement, il faudrait distinguer la force et

la souveraineté de l'imagination. Celle-ci nous donne l'illusion de celle-là. Quand l'imagination est confisquée au profit d'une idée au d'un acte, quand elle se déchaîne sans rencontrer de nerfs d'arrêt, ses manifestations tranchent sur les faits communément observés ; elle nous surprend, nous saisit, paraît tenir du prodige. Mais une analyse attentive dissipe le mirage. L'imagination n'est forte alors que de la faiblesse des états psychiques qui l'accompagnent.

On pourrait décomposer encore la force de l'imagination en force latente et en force vive. Pour être exact, c'est la somme des deux énergies qu'il faudrait considérer; or nous ne tenons compte que des effets sensibles de l'imagination ou de l'explosion de force vive. De là vient que le terme imagination forte est synonyme d'esprit faible, et ne désigne rien de plus qu'une incontinence d'images.

II

On vient de montrer que la force de l'imagination est compatible avec la faiblesse mentale. Allons plus loin : essayons d'établir que la torpeur de l'esprit ne va pas seulement de pair avec l'éclosion débordante et l'intensité des images, mais est de nature à engendrer l'une et l'autre.

Tout d'abord il est certain que la force des images est souvent en raison de l'obscurité et du vague des objets imaginés. Le mystère, l'inconnu, l'incompréhensible nous frappe de stupeur, nous remplit de

saisissement et d'une sorte de respect. Ainsi, que les faits de l'ordre le plus banal cessent un jour d'être compris, que leur raison d'être, leur origine, leur fin échappent ou deviennent obscures, ils s'entoureront par là même de prestige, d'éclat, ils feront impression. Inversement, que la critique explique la légende, qu'elle en découvre l'origine et les causes, qu'elle rétablisse l'histoire dans son détail précis, qu'elle fasse tomber tous les voiles du passé, qu'elle lui ôte son auréole de mystère et de rêve, elle risque fort de lui ôter par là même sa magique action sur les âmes. C'est le mot de Flaubert : « Ne touchons pas aux idoles : la dorure en reste aux mains. »

Pour comprendre la force et l'attrait du mystère, il faut remonter à l'origine de cet empire souverain, de cet absolutisme des images, que Pascal a décrit sous le nom de règne de l'opinion et de la coutume. Une coutume est un acte qui, après avoir été d'abord accompli dans un but déterminé et précis, est répété ensuite machinalement, à tout propos et hors de propos. Un tel acte, par là même qu'il est devenu sans objet, qu'il ne se justifie plus aux yeux de la raison, revêt un caractère nouveau : il parle à l'imagination. La coutume perdrait à être juste, simplement juste ; on la respecterait moins si on en connaissait la raison d'être et le fondement. Il faut qu'elle devienne sacrée, et, pour cela, qu'elle subsiste d'elle-même, qu'elle se soutienne sans appui, qu'elle se suffise et revête la forme de l'absolu. Elle doit être obéie « par la seule raison qu'elle est reçue : c'est le fondement mystique de son autorité ». Telle est « l'essence de la loi : elle est toute ramassée en soi ; elle est loi, et rien davan-

tage[1] ». En d'autres termes, il n'y a que l'imagination qui soit une force, et l'imagination, en tant que telle, est irrationnelle ; le secret de sa force est qu'elle n'a pas ou ne croit pas avoir à compter avec la raison, qu'elle n'accepte pas son contrôle, n'invoque pas son appui, qu'elle ne lui emprunte ni ne lui soumet ses motifs de croire, ses motifs d'agir.

C'est encore parce qu'elle est aveugle, irraisonnée que la coutume apparaît comme obligatoire, comme devant être toujours et immédiatement obéie. « Impératif hypothétique, alors qu'elle était pleinement comprise, elle devient un impératif catégorique dès qu'elle cesse de l'être, et ce caractère s'accuse d'autant plus qu'elle devient plus impossible à vérifier et qu'elle n'a plus d'autre fin qu'elle-même[2]. » Le caractère irraisonné (non d'ailleurs nécessairement déraisonnable) de la coutume est ainsi la condition, pour ne pas dire le principe, de son action sur les âmes.

Toutefois l'irrationalité ou absence de raison n'explique pas, à elle seule, l'imagination ; elle n'en est que la condition, et encore négative. C'est comme si on disait que l'imagination se produit sûrement avec ses effets naturels, pourvu que la raison n'y fasse pas obstacle.

Mais il y a plus : cette condition négative va devenir le point de départ d'une suggestion positive. L'absence de raison impose à l'imagination, l'éblouit, la charme. De plus, elle la fait travailler, l'égare en conjectures. L'esprit suppose toujours à ce qu'il ne

1. Pascal. *Pensées*, édit. Havet, t. I, art. III, 8.

2. Marillier. Notes sur la coutume, le tabou et l'obligation morale. *Entre Camarades*. Paris, Alcan.

comprend pas une raison profonde et cachée. Il est bien vrai, dit Pascal, que la coutume n'est « suivie que parce qu'elle est coutume ; mais le peuple la suit (toutefois) par cette seule raison qu'il la croit juste ; sinon, il ne la suivrait plus, quoiqu'elle fût coutume ; car on ne veut être assujetti qu'à la raison ou à la justice. La coutume sans cela passerait pour tyrannie[1] ». On ne trahit pas en effet volontairement la raison ; on y reste attaché en principe, quand on s'en détache en fait ; on prétend la suivre alors qu'on s'en écarte. Or, dans l'espèce, l'absence de raison apparente peut précisément être regardée comme une présomption de raison cachée. Possession vaut titre. Le fait qu'une coutume est établie et respectée implique, jusqu'à preuve du contraire, qu'elle est fondée et respectable ; le fait que nous n'en connaissons pas les motifs ou que nous ne sentons pas la force de ces motifs paraît prouver seulement, dans le cas spécial, notre ignorance ou notre incompétence. Et nous sommes d'autant plus enclins à respecter une coutume que nous sommes moins en état d'en scruter les fondements. Nous appelons le raisonnement, — un raisonnement *a fortiori* — au secours de notre imagination frappée. Quelle ne doit pas être une sagesse devant laquelle s'incline notre raison humiliée, qu'elle admire sans la comprendre ! Tel est le sens psychologique du *credo quia absurdum,* logiquement monstrueux, mais si humain.

La formule théologique sonne mal aux oreilles modernes. Mais allons au fond des choses : on la

1. Pascal. *Pensées*, édit. Havet, t. I, art. VI, 40.

rejette comme brutale, non comme fausse; on s'y rallie sans l'avouer. Ceux qui se réclament de la raison et prétendent ne parler qu'en son nom se rendent compte tout les premiers et font clairement entendre que la raison elle-même doit, pour s'imposer, cesser d'être la raison, que ses enseignements doivent être présentés comme un dogme intangible, absolu, élevé au-dessus de la discussion et de l'examen. C'est ainsi que les prescriptions morales sont données par eux comme des impératifs catégoriques, autant dire des oracles ; — c'est ainsi que la Révolution, cette œuvre de la raison humaine, doit être acceptée « en bloc » ; c'est ainsi qu'on doit admirer Shakespeare « comme une bête ».

Pour les laïques comme pour les clercs, pour les civilisés comme pour les sauvages, le principe de la croyance est donc en dehors de la raison pure. On se demande même s'il ne faut pas généraliser, ériger en loi les faits d'aveuglement systématique que nous regardons comme scandaleux, exceptionnels et anormaux en dépit de leur fréquence. Souvent, en effet, la raison, comme on sait, se voit « réduite au silence par des croyances qu'elle réprouve, mais qui se montrent plus fortes qu'elle, imposées à elle par le sentiment ou la volonté ». Dans le cas des croyances raisonnables, ou plutôt raisonnées, n'en est-il pas de même? Un motif invoqué pour justifier une croyance n'est, a-t-on dit, « que le retentissement et la synthèse de mille activités sourdes. C'est le député d'une foule de tendances élémentaires qui l'appuient et le poussent ».

En d'autres termes, « le moment où nous formu-

lons notre croyance a toujours été précédé d'un travail automatique, d'une gestation accomplie dans notre subconscience ; notre raison raisonnante n'en a rien su et c'est sa seule excuse à revendiquer l'enfantement d'une croyance qui, au fond, lui a forcé la main et lui a arraché *a posteriori* un simple acte de reconnaissance. Notre intelligence, dit Max Nordau, n'a que la tâche ingrate d'inventer des motifs pour justifier les actes de notre personnalité inconsciente ».

Il faudrait donc dire : « nous puisons nos motifs de croire ailleurs que dans notre raison [1]. »

Cependant, qu'il en soit toujours et nécessairement ainsi, nous n'avons garde de le prétendre. La raison n'a pas uniquement pour rôle d'enregistrer et de consacrer les suggestions aveugles de l'imagination ; c'est un fait seulement qu'elle n'inspire pas toutes les croyances, qu'elle ne fait qu'apporter l'appoint de son autorité à la majorité d'entre elles, qu'elle n'engendre point les plus fortes et les plus persuasives, qu'elle ne suffit peut-être, à elle seule, pour en déterminer aucune qui soit viable et assurée de durer, qu'elle est enfin plutôt inhibitrice que productrice de croyance. Par conséquent, où elle fait défaut, la croyance ne laissera pas de s'établir, elle ne s'établira même que plus aisément et sur des bases plus solides, — je dis, bien entendu, psychologiquement et non logiquement.

De là vient que les imaginatifs, en langage trivial,

1. C. Bos. *Psych. de la croyance*, p. 128. Paris, Alcan, 1901, in-18.

s'appellent des naïfs et des gobeurs. L'ignorance d'une part, le manque de réflexion et de sens critique de l'autre, sont des prédispositions à croire. L'esprit s'incline respectueusement devant ce qui le surpasse, et y donne sans marchander son adhésion. Le sauvage éprouve un respect mêlé de crainte pour l'écriture, le paysan, pour la lettre imprimée, le commun des hommes pour tout grimoire indéchiffré, pour le jargon de l'homme de loi, du notaire, pour celui du médecin, pour les formules du savant, pour les métaphores du poète et de l'orateur. On écoute bouche bée ce qu'on n'entend pas, ce qu'on entrevoit confusément et mal ; on l'admire de confiance ; le désir de comprendre devient une raison de croire.

Aussi, lorsqu'il ne s'agit que d'emporter l'adhésion, vaut-il mieux frapper les imaginations qu'éclairer les esprits. L'éloquence agit par surprise ; elle nous étourdit et nous endort ; elle ne nous laisse point le temps de réfléchir, de nous reprendre ; elle substitue à l'action lente des raisons la fascination rapide des images ; elle obsède l'esprit, le tient sous le charme, l'éblouit. Les métaphores, les formules emportent la conviction, sont prises pour des preuves ; les définitions, les déclarations de principes, pour des démonstrations. Et si l'on remonte à l'origine des métaphores, des formules, on trouve qu'elles sont pour la plupart des conceptions naïves, banales, surannées, subsistant par la force d'inertie mentale, mais qui n'ont point épuisé leur crédit, et dont l'action sur les âmes est peut-être d'autant plus puissante qu'elle est plus aveugle.

En résumé, l'imagination paraît atteindre son plus

plein développement, produire le maximum d'illusion chez les esprits sans critique. La vie des images suit, comme un fleuve, son cours naturel, d'autant plus large, plus tumultueux qu'il n'est point endigué et contenu dans les bornes étroites de la raison raisonnante. Il y a dans les âmes un premier feu que l'expérience éteint, un élan spontané vers la foi et l'action que le bon sens réprime. C'est à cette forme primitive de l'imagination qu'il faut remonter ; d'ailleurs elle ne disparaît jamais entièrement ; elle renaît, reprend vie et vigueur, quand l'attention se relâche et que l'esprit s'oublie.

Une dernière question se pose : celle de savoir si c'est lorsqu'elle est livrée à elle-même, lorsqu'elle se déroule suivant ses lois naturelles et sa logique propre, lorsqu'elle est la puissance d'illusion, la « maîtresse d'erreur et de fausseté » dont parle Pascal, que l'imagination atteint vraiment, du point de vue psychologique, son maximum d'intensité.

A ne tenir compte que des apparences, les images toutes spontanées, sur lesquelles ne s'exerce point le contrôle de la raison, excitent le plus brûlant enthousiasme et produisent les actions les plus énergiques. Combien par exemple est pâle la conduite des hommes qui, à toute image, assaillant leur esprit, demandent le mot du guet : qu'es-tu pour venir me troubler ? que représentes-tu ? (Epictète) à côté de celle des hommes que l'éclat fulgurant de leurs images éblouit et entraîne ? Les premiers ne sortent pas du cercle des actions ordinaires et communes, les seconds se signalent par des actions d'éclat, criminelles ou su-

blimes, et, par exemple, sont, ou les héros de la nuit du 4 Août, ou les monstres souillés des massacres de septembre.

Pour considérer un cas plus simple, qui, se prêtant mieux à l'analyse, paraîtra peut-être par là même plus probant et plus net, les sujets hypnotisés exécutent de véritables tours de force, prennent et gardent longtemps les attitudes, les poses les plus incommodes, sans en éprouver, à ce qu'il semble, la moindre fatigue. Il ne paraît cependant pas nécessaire de leur attribuer une surexcitation de force musculaire et nerveuse ; il faut voir simplement là les effets du *monoïdéisme,* de cet état particulier où « le cerveau concentre toute son action sur une idée unique, dominante, qui n'est contre-balancée par aucune autre [1] ». L'imagination peut donc paraître la plus forte, alors qu'elle est seulement la plus diminuée. Par suite, il n'y a rien de plus trompeur, de plus équivoque que les termes : imagination et volonté *fortes*. Ce qu'on désigne ainsi pourrait aussi bien, et aussi justement, s'appeler *faiblesse* d'esprit et de caractère.

C'est ce que nous montre encore un exemple familier, celui des enfants. Voyons-les jouer, excités, l'œil en feu, le geste prompt, la parole vive. Leur bruit nous étourdit, leur animation nous fatigue ; eux se dépensent sans s'épuiser. Ils sont le ressort lâché ; nous, le ressort tendu. Ils font légèrement, sans appuyer, ce que nous faisons avec application et

1. Ocborowicz, cité par Janet. *Automatisme psychologique*, p. 65.

sérieux. Ils jouent où nous peinons. Leur imagination paraît ardente; elle n'est qu'effrénée. C'est ce dont il faut tenir compte pour apprécier l'effort qu'ils peuvent fournir, et ne pas les croire surmenés quand nous le serions à leur place.

On en peut dire autant des femmes qui ont une telle force de résistance jointe à tant de fragilité.

Ce qui est vrai de l'imagination au point de vue moteur l'est aussi de l'imagination entendue comme principe de croyance. Si la violence des actes n'est pas l'indice d'une volonté forte, la violence des affirmations n'est pas non plus la preuve d'une conviction robuste. Les images auxquelles l'esprit se rend sans résistance, sans examen ni contrôle, n'obtiennent pas vraiment son adhésion ; elles restent en lui comme un corps étranger, parasitaire ; elles ne forment pas sa nourriture, sa substance. Il n'y a pas proprement croyance où il n'y a pas entendement ; il n'y a pas jugement où il n'y a pas idées ; les pseudo-idées ou images vagues et confuses engendrent des pseudo-opinions, des entraînements, non des convictions. Les esprits emballés ont en réalité plus d'empressement et de bonne volonté à croire que de foi proprement dite ; ils sont des sceptiques qui s'ignorent et qu'on ignore. Les peuples, les enfants sont dans ce cas ; ils ont une foi candide, superficielle et légère. D'une façon générale, l'imagination forte, au sens que Malebranche donne à ce mot, est en réalité une faiblesse déchaînée qui fait illusion.

Mais alors quelle est l'imagination vraiment forte ? Il semble que ce soit la plus assise, la mieux équili-

brée. La force d'une représentation se mesure à sa persistance et à sa durée. Une idée qui résiste aux assauts de la critique, qui subit, comme une crise passagère, les désenchantements ou désillusions, qui en sort, comme d'une épreuve, fortifiée et renouvelée, qui se maintient devant l'esprit comme une fin toujours présente, comme un centre de perspective, — cette idée fût-elle mal dégagée, inaperçue et latente, — est en réalité plus forte qu'un tourbillon d'images qui met momentanément le jugement en déroute et bouleverse la conduite. C'est en ce sens que le génie est une longue patience ou, selon le mot du poète, qu'une grande vie est une pensée de la jeunesse réalisée dans l'âge mûr. La force de l'imagination pourrait donc se définir la fidélité à ses propres idées.

On ne l'entend pourtant pas d'ordinaire ainsi. Une imagination fixée, mais éteinte, ne s'appelle plus de l'imagination. Ce n'est pas que la poésie, l'imagination ne puissent s'ignorer elles-mêmes. Mais dans ce qu'on appelle la force de l'imagination doit entrer, non seulement l'attachement de l'esprit à ses idées, mais encore la fécondité ou richesse d'invention. Dans « Un cœur simple », Flaubert montre l'intensité jointe à la pauvreté d'imagination : deux ou trois souvenirs, pieusement entretenus et vivants, illuminent et remplissent l'existence d'une humble servante. Nous ne pouvons voir là une imagination forte. L'équilibre est stable, mais le mouvement a disparu. De fortes images possèdent l'esprit, mais ces images ne sont pas un centre de vie spirituelle intense et féconde ; elles n'éveillent pas, ne groupent pas autour d'elles d'autres images qui les prolongent,

les renforcent et les soutiennent ; au lieu de commander, elles arrêtent le mouvement de la pensée. Or deux conditions sont requises pour que l'imagination soit : une idée maîtresse, un principe d'unité, un centre de gravité, et un riche développement d'idées autour de cette idée maîtresse. Que l'idée maîtresse subsiste seule, ou l'éclosion débordante des images, l'imagination périt également ou perd de son pouvoir. Dans le premier cas, nous avons l'imagination étriquée, raidie ; dans le second, l'imagination lâchée ; toutes les deux usurpent le nom d'imagination forte. L'imagination vraiment forte, à la fois une et variée, se rencontre, non dans le rêve, l'hypnotisme et autres états morbides, mais dans la science, dans l'art, dans la poésie d'une vie harmonieuse. C'est là qu'il faudra l'étudier.

CHAPITRE VIII

L'IMAGINATION ET LA VOLONTÉ

L'imagination est au service de la volonté. — Elle pose les fins du vouloir et découvre, combine les moyens pour atteindre ces fins. — Elle est, primitivement au moins, une représentation des choses à l'usage et à l'image de l'homme ; elle est utilitaire et anthropomorphique. — Une expérience de Töppfer. — Analogie de l'imagination et de la volonté : même loi de développement, mêmes degrés, mêmes formes.

L'*imagination automatique, ou involontairement créatrice.*

Ses procédés : dissociation et association.

Le défaut de dissociation entraîne le défaut d'imagination. — Le premier acte de l'imagination est une sélection entre les souvenirs. — Moins le travail de dissociation est avancé, moins l'imagination est personnelle, inventive. — Ex. l'imagination *nouée* du sauvage, de l'enfant. — Lois de cette imagination : réintégration, analogies grossières

Causes de la dissociation : les variations concomitantes de l'expérience (W. James), — la rareté, la répétition des expériences (Taine). — Effets de la dissociation : formation des images *concrètes*, *génériques* et *individuelles*, — des images *schématiques et abstraites*, banales, quelconques.

L'imagination est à la fois abstraite et concrète ; dissociante et associante.

Nous avons parlé jusqu'ici de l'imagination comme si elle était exclusivement ou surtout reproductrice. En réalité, elle est essentiellement créatrice et se montre telle toujours et dès l'origine.

On a pu voir déjà qu'elle n'est pas une fonction purement représentative, qu'elle tend à se réaliser, à se traduire en actes. Elle ne relève donc pas seulement de l'intelligence, mais de la volonté. « Entre les divers modes d'activité de l'esprit, quel est, dit M. Ribot, celui qui offre le plus d'analogie avec l'activité créatrice ? Je réponds sans hésiter : l'activité volontaire. L'imagination est dans l'ordre intellectuel l'équivalent de la volonté dans l'ordre des mouvements[2]. »

Nous irons plus loin. Il y a plus ici qu'une analogie, il y a une relation de dépendance étroite. L'imagination est l'intelligence au service du vouloir. Elle est l'esprit s'ingéniant pour trouver d'abord des fins dignes d'être proposées à la volonté, pour découvrir et combiner ensuite les moyens à l'aide desquels la volonté atteindra ses fins.

De là découlent ses caractères propres et distinctifs. Ainsi c'est parce qu'elle est ouvrière et sujette de la volonté que l'imagination est inventive. En effet, l'esprit qui se borne à connaître les choses les prend comme elles sont, les accepte sans les juger, ou les juge nécessaires, fatales, comme produites selon l'ordre naturel des causes et des lois. L'esprit, qui veut au contraire agir sur les choses, décompose en quelque sorte le mécanisme de la nature, conçoit un ordre de choses distinct de l'ordre réel, et considère les causes naturelles comme de simples moyens utilisables pour nos fins humaines. L'esprit spéculatif se place au point de vue de l'être ou de la vérité,

1. *Imagination créatrice*, p. 6.

esse ; l'esprit pratique, ou, d'un mot, l'imagination, au point de vue du devenir et du désir, *fieri* ; autrement dit, il considère les choses, non en tant que telles ou telles, mais en tant que pouvant entrer dans telles ou telles combinaisons et servir à tels ou tels desseins. L'esprit spéculatif tient compte de tous les faits et n'établit entre eux d'autre distinction que celle qui se tire de leur importance réelle ; l'imagination choisit librement entre les faits et juge de chacun d'eux selon notre convenance ou nos caprices. L'esprit spéculatif est désintéressé, impersonnel, mécaniste et fataliste dans sa conception des choses; l'imagination est une vision des choses anthropomorphique et anthropocentrique ; elle est la réalité, non fidèlement et objectivement reflétée, mais réfractée à travers un tempérament, c'est-à-dire à travers des besoins, des préjugés et des passions.

La volonté étant plus primitive, plus radicale et plus foncière en nous que l'intelligence, l'imagination est de même plus tôt et plus profondément développée que la connaissance proprement dite. Autrement dit, notre connaissance est naturellement et essentiellement imaginative ou subjective, et devient fort tard, et toujours imparfaitement, spéculative ou objective. On peut dire encore que nos sens nous donnent une connaissance des choses seulement relative à nos besoins [1], et que l'imagination, allant

1. Cf. LOCKE : « Nos facultés n'étant pas proportionnées à toute l'étendue des êtres, ni à aucune connaissance des choses claire, parfaite, absolue et dégagée de tout doute et de toute incertitude, mais à la conservation de nos personnes, en qui elles se trouvent telles qu'elles doivent être pour l'usage de cette

plus loin encore dans cette direction utilitaire, arrange les choses selon nos désirs, ne retient des données des sens que ce qui a trait à nos préoccupations et à nos desseins, et souvent tire à soi ces données, ainsi simplifiées, dans le sens de nos espérances ou de nos craintes. Nous partons tous de la perception erronée, fantaisiste, laquelle nous est comme naturelle. La perception, je ne dis pas nette et précise, mais simplement juste, est une acquisition tardive de notre esprit, un produit lent et précaire de l'éducation scientifique. L'imagination s'éveille en même temps que les sens et la mémoire, et, au lieu de les suivre, elle les dirige et les entraîne ; au lieu de s'y conformer, elle les déforme. Dès l'origine, elle est ainsi la plus active, la plus forte de nos tendances intellectuelles, elle est notre faculté prépondérante.

Cette faculté se distingue entre toutes nos facultés représentatives. Le mode de penser imaginatif, tel qu'il apparaît chez l'homme primitif, l'enfant, le poète, et qu'on oppose à la pensée abstraite du savant, est la représentation des choses à l'usage et à l'image de l'homme, l'assimilation du cours des phénomènes naturels au jeu des volontés humaines, ou mieux l'assimilation, au sens physiologique du terme, l'absorption de la nature par l'esprit de l'homme, la sélection opérée entre les choses selon nos convenances, nos besoins, nos préoccupations et nos passions, l'attention exclusive donnée en chacune

vie, elles nous servent assez bien dans cette vue, en nous donnant seulement à connaître d'une manière certaine les choses qui sont convenables ou contraires à notre nature » (*Essai sur l'Entendement humain,* liv. II, ch. XI, § 8).

d'elles à ce qui intéresse notre vie physique et morale, ou à ce qui nous présente seulement l'image de notre nature, de nos sentiments, et nous paraît, à ce titre, un objet digne de notre sympathie. L'imagination est, en un mot, la représentation des choses en fonction de notre personnalité.

De là vient son orientation générale, son unité de direction. En tant qu'il imagine, notre esprit, au lieu de recevoir l'empreinte des choses, s'empreint dans les choses. Il a pour objet l'idéal, c'est-à-dire la réalité, non telle qu'elle est, mais telle que nous voulons ou désirons qu'elle soit. Il ne connaît qu'une loi, celle de notre tempérament, mais il obéit nécessairement à cette loi. Ainsi le peintre voit nécessairement la campagne d'un autre œil et d'un autre esprit que l'agronome, l'agronome que le géologue, etc. Bien plus, deux peintres, qui ont des tempéraments différents, auront des interprétations de la nature nécessairement différentes. C'est une vérité banale, mais importante, que Töppfer développe ingénieusement ainsi :

« J'appelle sous un chêne, dit-il, vingt-cinq artistes, aussi différents que possible, et leur montrant mon âne qui paît dans la prairie, je les prie de peindre la prairie et mon âne. Faites, leur dis-je, c'est pour voir. Ils se mettent à l'œuvre et j'obtiens ainsi vingt-cinq copies d'un même modèle. Chose singulière ! Pas deux ne sont identiques, toutes diffèrent.

« Toutes diffèrent et cependant le modèle est unique ! Bien plus, toutes sont également bonnes, agréables, belles même, mais toutes par des côtés différents.

« Mais voici la contre-épreuve. Je congédie vingt-quatre de mes peintres, et montant sur mon âne, j'y prends en croupe le vingt-cinquième restant. Quittant alors la prairie, nous allons choisir un autre site : c'est un escarpement à demi rocheux, à demi boisé, puis un autre : c'est un bouquet de hêtres recouvrant de rustiques cabanes ; puis un autre : c'est un vaste lointain où les collines succèdent aux collines, les bois aux prés ; ci et là les nuages projettent sur la contrée de mouvantes ombres. A chacun de ces sites mon peintre s'est mis à l'œuvre. Ce sont ici quatre modèles différents et un même copiste. Chose singulière ! Les copies se ressemblent par une foule de traits ! Toutes sont également bonnes, agréables, belles même, mais toutes par les mêmes côtés. Mon homme n'a donc pas fidèlement copié, ou bien, évidemment, de quatre modèles différents seraient issues quatre copies aussi différentes que les modèles.

« L'unité des modèles n'implique donc pas l'unité des copies, et la diversité des modèles n'implique pas la diversité des copies. »

Autrement dit, le peintre croit voir la nature, et il l'imagine ; il croit la copier, et il l'interprète, et son image, son interprétation portent la marque de son esprit, de son tempérament ; il croit représenter les choses et il se représente lui-même. Et ce qui est vrai du peintre est vrai du géologue, de l'agronome, du simple promeneur ; chacun a une vision artificielle, personnelle et pourtant exacte et réelle des choses. Tant notre perception est l'œuvre de l'imagination, et tant celle-ci reflète le caractère, les préoccupations et les passions !

L'imagination n'est pas seulement sous la dépendance générale du tempérament ou de la volonté ; elle subit encore toutes les fluctuations, traverse toutes les phases, revêt toutes les formes et comporte tous les degrés de la volonté.

Ainsi la volonté a peine à se former ; elle ne possède pas d'emblée ses moyens d'action, son assurance ; après qu'elle a réussi à se constituer, elle a peine à se maintenir, elle subit des échecs, elle a des découragements, des défaillances ; elle est perpétuellement en lutte contre les choses et contre elle-même. Elle passe par des crises ; elle s'abandonne et se trahit, puis se reprend ; elle évolue et se transforme, elle se fortifie ou se dissout ; elle n'*est* pas, elle *devient*.

L'imagination de même « ne surgit pas tout armée; elle traverse une période d'essai » (Ribot). Au début, elle assemble ses matériaux, se documente ; elle ne sait pas s'inspirer de la réalité ; elle la copie servilement ou la trahit grossièrement. Souvent elle avorte, soit qu'elle manque de matériaux ou ne sache pas tirer parti de ceux qu'elle a, et aboutisse à des créations étriquées, informes, pauvres et banales, soit qu'elle manque d'élan, d'ardeur, de foi en elle-même et ne sache pas faire vivre ses créations. M. Ribot caractérise ainsi l'analogie « entre la forme avortée de l'imagination créatrice (plus exactement entre la seconde des deux formes avortées de l'imagination que nous avons reconnues) et les impuissances de la volonté :

« Sous sa forme normale et complète, la volonté aboutit à un acte, mais chez les indécis et les abouliques, la délibération ne finit jamais ou la résolution

reste inerte, incapable de se réaliser, de s'affirmer pratiquement. L'imagination créatrice, elle aussi, sous sa forme complète, tend à s'extérioriser, à s'affirmer en une œuvre qui existe, non seulement pour le créateur, mais pour tout le monde. Au contraire chez les purs rêveurs, l'imagination reste intérieure, vaguement ébauchée ; elle ne prend pas corps en une invention esthétique ou pratique. La rêverie est l'équivalent des velléités ; les rêveurs sont les aboutiques de l'imagination créatrice[1]. »

La volition, ou manifestation passagère de la volonté, peut être prise pour une réduction de la volonté, considérée à l'état chronique, ou du caractère. Si on la considère, non toute formée, mais en voie de formation, elle est une idée en marche, qui se fait sa place, et se met à son rang dans le système complexe de sentiments et d'idées qui constitue notre moi. Cette idée est elle-même un système particulier, un centre d'attractions et de répulsions, elle a son cortège d'idées et de sentiments et est tenue en échec par d'autres idées et d'autres sentiments ; elle est perpétuellement en voie de transformations et d'adaptations, d'échecs et de succès partiels, jusqu'à ce qu'elle aboutisse à un succès ou à l'échec définitif et complet, à l'œuvre accomplie ou manquée. La genèse de la volition nous offre donc le type parfait de l'évolution de l'image. La genèse du caractère nous offrirait de même celui de l'évolution de l'imagination.

Dès lors nous n'aurons qu'à analyser la volonté

1. *Imagination créatrice*, p. 8.

et à en suivre le progrès pour retrouver les éléments et les lois du développement de l'imagination.

Pour commencer, nous distinguerons deux formes de l'imagination : l'une, involontairement, l'autre, volontairement créatrice, répondant aux deux formes de l'activité, l'instinct et la volonté proprement dite.

La volonté dérive de l'instinct. Elle consiste à accomplir intentionnellement, avec réflexion et par art, les actes qu'on accomplissait d'abord en vertu d'une spontanéité naturelle. L'imagination créatrice dérive de même de l'imagination automatique. Elle consiste à prendre conscience du pouvoir d'invention qui nous est naturel, et à le diriger et à l'étendre.

Remontons donc à l'origine de l'imagination ; autrement dit, étudions-la d'abord sous la forme simple, inconsciente et en quelque sorte mécanique.

L'imagination automatique

L'esprit n'est jamais passif. Il n'enregistre pas à l'état brut les faits de l'expérience ; il opère un triage entre ces faits, s'assimile ceux qui l'intéressent, élimine les autres. La perception est une sélection entre les sensations, ou plutôt entre les impressions, le mot sensations convenant pour désigner les impressions élues. L'imagination de même est une sélection entre les perceptions et les souvenirs, ou un triage qui s'opère sur des éléments déjà triés. La raison de cette sélection constante et progressive est que l'esprit a une portée limitée ; il ménage ses forces, se dé-

fend contre l'encombrement ; même il ne va pas jusqu'au bout de ses forces ; sa paresse s'ajoute à son inertie naturelle. Il est donc un instrument de simplification ou de réduction et de classification ou d'organisation ; il n'est pas un instrument enregistreur.

L'imagination, étant une sélection, comprend deux opérations inverses, d'ailleurs inséparables en fait, qui réagissent l'une sur l'autre et se font en quelque sorte équilibre : une élimination ou dissociation et une assimilation ou association.

Une première forme de la dissociation est l'oubli, lequel est ainsi une condition inattendue de l'imagination. Le défaut d'imagination peut tenir en effet uniquement à l'excès de mémoire. Une personne qui aurait la faculté fâcheuse de tout retenir, qui serait capable de restaurer intégralement le passé, serait absorbée par ce passé, n'en pourrait rien distraire, rien extraire ; son esprit serait frappé de stérilité, impropre à l'invention. Le Dr Leyden « qui pouvait répéter un long acte du Parlement ou quelque document semblable qu'il n'avait lu qu'une fois », loin de se féliciter de ce don remarquable, s'en disait au contraire fort justement incommodé ; sa mémoire était comme un magasin encombré où il ne se retrouvait pas ; il avait tout en abondance et rien à portée ; il ne pouvait choisir entre ses souvenirs, il devait en subir le défilé complet. « Lorsqu'il voulait se rappeler un point particulier dans quelque chose qu'il avait lu, il ne pouvait le faire qu'en se répétant à lui-même la totalité du morceau *depuis le commencement*, jusqu'à ce qu'il arrivât au point dont

il désirait se souvenir [1]. » La mémoire à ce degré est faiblesse d'esprit, défaut d'organisation. Tout vaut mieux qu'une telle mémoire, tout, excepté peut-être l'oubli total, en bloc, qui est le phénomène précisément inverse : j'entends par là l'oubli complet qui succède à l'ivresse, aux accès d'épilepsie, qui se produit parfois même à l'état normal pour des faits qui ne sont pas toujours insignifiants, ou ne paraissent pas l'être, témoin le cas suivant qui est celui du Dr Leyden retourné. « Un *clergyman* célébrait le service un dimanche : il choisit les hymnes, les leçons, prononça une prière extemporanée. Le dimanche suivant, il procéda exactement de la même manière, choisit les mêmes hymnes, les mêmes leçons, récita la même prière, prit le même texte et prononça le même sermon. En descendant de la chaire, il *n'avait aucun souvenir d'avoir fait, le dimanche précédent, ce qu'il venait de répéter entièrement* [2]. »

Quand on dit que l'oubli est la condition de l'imagination, le premier acte de la sélection imaginative, on a évidemment en vue, non l'oubli qui porte ainsi sur le total de l'expérience acquise, ou l'oubli absolu et complet, mais l'oubli relatif, qui constitue un heureux départ, un déblayage des matériaux de la connaissance, l'omission du détail vain et oiseux ; en d'autres termes, on a en vue, non l'oubli qui emporte le bloc des souvenirs, mais celui qui le désagrège, le décompose et le

1. Abercrombie. *Essay ou intellectual powers*, p. 101, cité par Ribot, *Les Maladies de la Mémoire*, p. 45. Paris, F. Alcan, 1886, in-18.

2. Reynolds ap. Carpenter, p. 444, cité par Ribot, *Les Maladies de la Mémoire*, p. 89.

réduit. Il faut distinguer en effet deux sortes de mémoire : la mémoire brute, celle que les Anglais appellent *cramming*, et la mémoire organisée, la mémoire souvent confondante de l'imbécile, qui « ne peut faire les calculs les plus élémentaires, et répète sans broncher toute la table de multiplication », (Ribot) et la mémoire, souvent si pauvre, mais bien classée et bien hiérarchisée, de l'homme intelligent. A ces deux mémoires répondent l'oubli stupide, qui est le naufrage de toutes les connaissances acquises et l'oubli intelligent, qui est la concentration et la sélection des souvenirs.

Toute mémoire, à vrai dire, est plus ou moins organisée, même celle de l'idiot[1], et par conséquent comporte plus ou moins l'oubli systématique. Il faut distinguer seulement des associations et partant des dissociations de souvenirs plus ou moins volontairement choisies, plus ou moins imposées par les hasards de l'expérience. Autrement dit, l'imagination est partout ; elle est seulement plus ou moins avancée, et plus ou moins consciente ou aveugle.

Nous allons voir qu'elle est d'autant plus imparfaite et grossière que la désintégration ou dissociation est

1. Témoin « l'imbécile qui se rappelait le jour de chaque enterrement fait dans sa paroisse depuis trente-cinq ans, qui pouvait répéter avec une invariable exactitude le nom et l'âge des décédés, ainsi que des gens qui conduisaient le deuil, et qui, en dehors de ce registre mortuaire, n'avait pas une idée, ne pouvait répondre à la moindre question, et n'était pas même capable de se nourrir » (Ribot. *Ouv. cité*, p. 163). Nous avons ici un *choix*, une *sélection* de souvenirs bien déterminés, une *systématisation* stupide, mais réelle.

réduite au minimum. Supposons une intelligence acceptant l'expérience en bloc, et voyons-la à l'œuvre. L'enfant, sous ce rapport, peut nous servir d'exemple et de modèle. Il s'en tient à ce qu'il a vu, expérimenté et ne conçoit rien d'autre. Ainsi il ne saurait « comprendre que la même action peut aboutir au même résultat par des voies différentes et dans des milieux différents. J'observe, dit Guyau, un enfant d'un an et demi à deux ans ; si j'ai, assis dans un fauteuil, exécuté, pour son amusement, tel ou tel petit tour, il veut, pour recommencer le jeu, que je revienne m'asseoir exactement au même endroit ; il ne s'amuse plus autant si le jeu est fait ailleurs. Il est habitué à manger de toutes les mains ; cependant, si je lui ai donné une ou deux fois la même chose, par exemple du lait à boire, et qu'une autre personne lui présente ensuite du lait, il n'est pas satisfait et demande que ce soit toujours la même main qui lui donne le même aliment. Si, en sortant, je prends, par mégarde, la canne d'une autre personne, l'enfant me l'ôte pour la rendre ; il n'admet pas non plus qu'on garde son chapeau dans la maison ni qu'on oublie de le mettre une fois dehors... C'était lui qu'on chargeait d'appeler la domestique du haut de l'escalier de service ; un jour que la domestique était dans la même pièce que lui, on lui dit de l'appeler ; il la regarde, puis lui tourne le dos, va se placer sur l'escalier de service où il l'appelait d'habitude, et là seulement crie son nom à haute voix. En somme, tous les actes de la vie, les plus importants comme les plus insignifiants, sont classés dans la petite tête de l'enfant, définis rigoureusement d'après une formule

unique et représentés sur le type du premier acte de ce genre qu'il a su accomplir[1] ».

Le fétichisme, le rite, le cérémonial sont des faits de même espèce. Ils semblent aussi étrangers que possible à l'invention. Ils rentrent dans ce qu'on pourrait appeler l'imagination *nouée*. L'esprit reste fidèle à l'expérience acquise ; il la reproduit tout entière et sans changement. Il obéit à la loi de reviviscence des souvenirs, dite loi de *réintégration*. Soit un objet A, ayant pour caractères *a, b, c* ; en vertu de cette loi *a* évoque *b, c* ou plutôt le groupe entier *a, b, c* ou A.

Remarquons pourtant que l'esprit est conduit ici à inventer malgré lui. La servilité même de la mémoire produit les effets de l'imagination, en donne l'illusion ou l'apparence. Ou plutôt l'imagination existe réellement déjà, mais elle reste rudimentaire et pauvre, parce qu'elle n'a à son service qu'un procédé : l'*association,* et encore l'association réduite à la juxtaposition ou à l'addition. On pourrait la définir l'imagination avare, qui ne veut rien perdre, mais qui consent cependant à acquérir, qui retient jalousement tout ce qu'elle possède, mais ne dédaigne pas d'y ajouter. Telle est particulièrement l'imagination de l'enfant. Les faits qu'il a une fois observés, il se les représente désormais avec toutes leurs circonstances ; si ces circonstances en réalité ne se reproduisent pas, il les ajoute d'office, il complète ses perceptions à l'aide de ses souvenirs ; il imagine donc ; il imagine

1. GUYAU. *Irréligion de l'Avenir*, 7e édit., p. 92. Paris, Alcan. 1900, in-8°.

aussi peu que possible, il imagine platement, mais il imagine. Les représentations, qu'il s'est une fois formées de certains faits, deviennent des types qu'il applique aux faits nouveaux que l'expérience fait surgir ; il aborde ces derniers avec les idées toutes faites, les préjugés de l'expérience ancienne ; il les construit en partie d'après ses souvenirs, il ne les voit pas simplement de ses yeux. Beaucoup d'images se développent selon cette loi. On fait de la rhétorique sans le savoir, on use de la figure appelée métonymie : où des faits, primitivement donnés ensemble, se présentent isolés, on continue à les voir groupés ; on prend la partie pour le tout. Ainsi un arbre pourra ou plutôt devra signifier la forêt ; une voile, le vaisseau ; une colonne, l'édifice ; la remise de la paille sera le symbole de la propriété, etc.

Pour expliquer de telles images, il suffit de faire appel à la loi de *réintégration*. Mais cette loi va plus loin encore. Soit deux objets A et B et soit *a, b, c* les caractères de A ; *b, f, d,* les caractères de B. *b* peut évoquer soit A, soit B comme faisant partie de l'un et de l'autre, donc A peut évoquer B par l'intermédiaire de *b*, leur élément commun, et inversement. En d'autres termes, l'esprit étend ce qu'il a observé dans un cas à d'autres cas semblables, ou censés tels, quelque vague et lointaine, quelque accidentelle et partielle que soit d'ailleurs la ressemblance. C'est là ce qu'on appelle l'analogie, procédé « essentiel, fondamental de l'imagination créatrice » (Ribot). Dans l'imagination involontaire, que nous avons présentement en vue, l'analogie, il convient de le remarquer, est en quelque sorte négative : elle consiste

moins à assimiler qu'à confondre les objets ou les phénomènes, moins à en saisir les ressemblances qu'à en laisser échapper les différences. C'est à cetté forme d'esprit élémentaire qu'il faut remonter pour comprendre les singuliers rapprochements que font les enfants, les sauvages, rangeant un étui à cigares, un clysopompe sous le nom générique de « zizi », appelant un livre une « moule », parce qu'un livre s'ouvre et se ferme, comme les valves d'un coquillage, etc.

Ainsi les lois de contiguïté et de similarité combinant leurs effets, l'esprit transporte d'un objet à un autre ses idées toutes faites, groupées en systèmes ou formant bloc, et aboutit à substituer à l'ordre réel des choses un ordre de fantaisie. Si imaginer, c'est, qu'on le veuille ou non, s'écarter de l'expérience, on imagine donc toujours, et, en un sens, d'autant plus inévitablement qu'on a la mémoire plus encombrée, et l'esprit moins souple. Les souvenirs, en effet, s'interposant devant l'expérience comme un écran, projettent leur ombre sur la réalité, la déguisent et la cachent. La mémoire pléonastique, redondante, chargée d'élément parasitaires, constitue la première forme d'imagination.

Nous avons raisonné jusqu'ici dans l'hypothèse où l'esprit ne ferait que reproduire les premières associations qu'il a formées. Mais l'expérience change. Des faits nouveaux se produisent, ou les faits anciens se présentent en des conditions différentes, différemment groupés. L'esprit est donc contraint de mettre d'accord ses expériences diverses, de renouveler ses con-

ceptions, de briser ses anciens moules, d'en former de nouveaux.

Étudions d'abord la rupture des associations anciennes, la dissociation des matériaux de l'expérience acquise. Elle est produite par deux sortes de causes : externes ou objectives, internes ou subjectives.

La dissociation se produit d'elle-même, par la force des choses, en vertu de la loi suivante, posée par W. JAMES, et dite loi de « dissociation par variations concomitantes » : Ce qui (dans l'expérience) a été associé tantôt à une chose, tantôt à une autre, tend à se dissocier des deux[1]. » Autrement dit, l'expérience se charge elle-même de détruire les associations qu'elle a formées. Elle renverse nos idées, fait tomber nos préjugés. Elle ne nous permet pas de rester longtemps dans l'état d'esprit de ce roi oriental « qui, n'ayant jamais vu de glace, se refusait à admettre une eau qui ne fût pas solide[2] » ou des noirs du Congo qui prennent la parole et l'écriture pour des esprits qui parlent.

Il n'est pas même besoin, pour opérer la dissociation de nos idées, de circonstances aussi favorables que des expériences nouvelles contredisant les anciennes. La rareté des expériences suffit.

Qu'on cesse, dit TAINE, de parler une langue, de chanter un air, d'habiter un pays, de voir une personne, on les oubliera un peu chaque jour. En vertu de l'inertie mentale, les images tendent à se désagréger, à se réduire, à se simplifier. « Des lacunes se

1. RIBOT. *Imagination créatrice*, p. 18.
2. *Ibid.*

font dans la trame des souvenirs, et vont s'élargissant comme des trous dans un vieux manteau [1]. »

D'autre part, si la répétition entretient et ravive certains souvenirs, elle en efface d'autres. « Les images s'émoussent par leur conflit comme les corps s'usent par le frottement. » Soit une personne rencontrée en vingt circonstances différentes, un paysage vu sous vingt aspects différents. Si j'essaie de me les représenter, la multiplicité de mes souvenirs (attitudes, expressions, jeux de physionomie différents, tons et couleurs changeants) nuira à ma représentation, la rendra vague et confuse. Plus exactement, nos souvenirs se décomposent en éléments constants et variables, communs à toutes les expériences et particuliers à quelques-unes. Les premières, selon la théorie des portraits composites, se superposent et se renforcent ; les autres, au contraire, empiètent les uns sur les autres et s'embrouillent. J'obtiens ainsi comme résidu mental un noyau net, distinct, qui est l'image générique. Suivant les cas, ce noyau se détache des images disparates concomitantes, ou apparaît entouré de ces images comme d'une nébulosité vague.

En d'autres termes, la répétition des expériences met l'esprit en demeure ou de retenir intégralement les expériences successives et diverses, et de garder à chacune ses caractères propres et distinctifs, ou d'opérer un triage entre les matériaux assemblés par les expériences diverses, et de construire, à l'aide de ces matériaux, des représentations abstraites ou simplifiées.

1. TAINE. *De l'Intelligence,* t. I, liv. II, ch. II.

Nous avons en effet des images qui « vont depuis la représentation concrète comme un décalque des sensations jusqu'à l'image tellement générale qu'elle n'est plus qu'un schème abstrait ».

Étudions ces deux types d'images en vue de suivre la marche de la dissociation et d'en dégager les lois.

Les images complètes et concrètes ne se rencontrent guère : elles représentent, pour mieux dire, un idéal jamais atteint. En effet, pour qu'une image fût complète, il faudrait que la sensation dont elle dérive fût simple et telle que l'esprit n'en laissât perdre aucun détail, et pour qu'elle fût, par surcroît, individuelle ou concrète, il faudrait que la sensation dont elle dérive fût rare, exceptionnelle, disons le mot unique, et exclût par là même l'incorporation d'éléments étrangers ayant avec elle quelque chose de commun. Il est clair que de telles conditions ne sont jamais réalisées. Tout objet est perçu sous différents aspects, et conjointement avec d'autres plus ou moins semblables ; l'image de cet objet est donc le résultat ou mieux la résultante d'une comparaison 1° entre les diverses représentations qu'on a eues de cet objet ou les divers souvenirs qu'on en a gardés, 2° entre la représentation de cet objet et les représentations d'objets semblables. Toute représentation d'un objet déterminé est ainsi *générique* à quelque degré : elle ne renferme pas tous les éléments de la sensation primitive, et elle renferme des éléments que cette sensation n'avait pas.

M. Ribot cite comme type d'images relativement complètes celles qui se rapportent aux « objets sans cesse répétés dans l'expérience quotidienne : mon encrier, la figure de ma femme, le son d'une cloche ou

d'une horloge voisine[1] », et M. PHILIPPE a pris comme sujet d'expérience l'évocation du visage maternel qui semble *a priori* devoir être aussi précise, aussi nette, aussi complète que possible. Or, l'analyse et l'expérience montrent que ces images sont imprécises à leur manière et en partie arrangées. Ainsi l'image du visage maternel se trouve être plus difficile à évoquer que le cadre où elle se meut : « on se rappelle plus que le visage lui-même, les circonstances de temps et surtout de lieu où nous avions coutume de le voir. Tantôt c'est une *simple silhouette,* occupée à lire, à coudre, etc. à sa place habituelle, près d'une fenêtre, sous la lumière d'une lampe ; tantôt c'est une apparence lointaine, imaginée *telle qu'elle devait être* à certaines époques caractéristiques de l'existence, avant une maladie, pendant et après, lors d'un départ ou d'une arrivée, etc.[2] »

A quelle condition et dans quelle mesure une image est-elle donc en même temps que complète, individuelle et concrète ? A la condition d'être issue d'un souvenir déterminé et unique, car si elle est « souvent répétée sous des aspects différents, elle a subi de ce fait une sorte d'usure » ; les détails s'en sont effacés, et d'autant plus qu'ils étaient plus délicats, plus nuancés. Aussi, quand nous voulons *individualiser* un objet, écartons-nous d'instinct nos divers souvenirs de cet objet, comme ne concordant jamais rigoureusement entre eux, et nous arrêtons-

1. *Imagination créatrice*, p. 14.
2. PHILIPPE. *La déformation et les transformations des images*, in *Revue philosophique*, mai et novembre 1897.

nous sur l'un d'eux, pris entre tous, pour en faire surgir les traits particuliers et précis. C'est ainsi que chacun de nous a, non pas une, mais plusieurs images concrètes du visage de sa mère (le visage ému des grands jours : jours de fête, de deuil, plus exactement de *tel* jour de fête, de deuil, etc.). Cela ne nous empêche pas d'ailleurs d'avoir aussi une image plus familière et plus floue du visage maternel, image formée de souvenirs multiples et divers, amalgamés et fondus, laquelle est posée sur un fond immuable et précis (le dos d'un fauteuil, l'encadrement d'une fenêtre, etc.). Cette dernière image est dite générique, en tant que formée à la façon des idées générales, et à l'aide de souvenirs pour ainsi dire abstraits, ni localisés, ni reconnus, dont on a oublié l'origine et la date ; mais elle ne laisse pas d'être individuelle, si on considère, non les matériaux qui y entrent, mais l'assemblage qu'elle forme. Il y a ainsi deux sortes d'images concrètes ou, si on peut dire, deux degrés dans la concrétion : celles qui sont de purs souvenirs d'un objet déterminé, saisi dans un moment unique, et celles qui sont des constructions mnémoniques d'un objet déterminé, formées d'après des exemplaires successifs et divers, ces dernières de beaucoup les plus nombreuses.

Ce qui distingue ces images des images *schématiques* ou *abstraites* dont il nous reste à parler, ce n'est pas tant la nature des matériaux qui y entrent ni le mode d'assemblage de ces matériaux, que le fait d'être des souvenirs, au sens propre du terme, ou de garder un point d'attache avec des souvenirs. Il importe en effet assez peu que l'esprit soit roulé en

quelque sorte de souvenirs en souvenirs et cesse de distinguer entre eux ; pourvu qu'il ne perde pas de vue l'objet particulier qui est le centre de ralliement de ces souvenirs, et qu'il garde de cet objet une image particulière et distincte, cette image fût-elle en quelque sorte extérieure, comme le cadre dans lequel apparaît une figure, il a alors une image individuelle ou concrète. Ce qui constitue l'image schématique ou abstraite, c'est qu'elle est devenue banale, quelconque, c'est qu'elle ne se rapporte plus à un objet déterminé : telle est la représentation d'une épingle, d'une cigarette, etc. On a tant vu d'épingles qu'on ne souvient pas d'en avoir vu aucune en particulier, qu'on ne sait plus où ni quand on en a vu, qu'on ne retrouve pas un souvenir précis qui soit, en même temps que le point de départ, le support et le lien des représentations d'épingles. Nous avons dit plus haut que ce qui fait la force objective d'une image, c'est le point d'attache qu'elle a avec une sensation ; ce qui fait de même la valeur concrète d'une image, c'est qu'elle est un souvenir, on s'appuie sur un souvenir déterminé et précis, reconnu et localisé.

L'imagination est souvent définie la représentation du concret. La définition est étroite. Outre qu'il n'y a pas de raison pour accorder le nom d'image aux produits bruts, et pour refuser ce nom aux produits élaborés de l'imagination, les représentations abstraites constituent les grandes lignes ou le plan de la construction imaginative. Otez le plan, il n'y a plus de construction, d'imagination au sens propre. Il est vrai que le plan, à lui seul, n'est pas une construc-

tion. Mais alors il faut dire que l'imagination est toujours à la fois abstraite et concrète : elle est abstraite, en tant qu'elle traite l'expérience comme une simple matière, qu'elle simplifie et réduit ; elle est concrète, en tant qu'elle fait une œuvre ou combinaison, non pas seulement originale, pittoresque, déterminée et précise, mais encore individuelle, singulière, qui vit de sa vie propre. En d'autres termes, l'imagination est un choix, ou mieux, une sélection, spontanée ou volontaire, et, comme telle, elle implique une élimination de certains éléments de l'expérience, ou abstraction, et une association d'autres éléments autour d'une idée particulière, ayant avec cette idée et entre eux une affinité particulière.

Ce double travail de dissociation des matériaux de l'expérience et de leur reconstruction idéale sur un plan nouveau se retrouve dans toutes les manifestations, voire les plus humbles, les plus involontaires, de l'imagination, et par exemple dans l'évocation du passé ou de l'avenir. Se représenter sa vie passée, c'est toujours à quelque degré choisir entre ses souvenirs, s'arrêter sur les plus marquants, passer les détails ennuyeux, insignifiants et mesquins ; c'est réduire et concentrer les événements, par là même en changer les proportions, les détacher, les grandir, grouper autour des images survivantes les souvenirs ou les suggestions qui concordent ; c'est par un travail simultané d'élimination et de reconstruction systématiques, s'opérant dans le même sens, changer la perspective et la matière même du passé. L'abstraction, qu'on croit être la mort de l'imagination, en est au contraire la condition et la base. Il faut presque

autant d'imagination et presque la même sorte d'imagination pour se dégager des faits de l'expérience, étrangers à la création que l'esprit doit fournir, qu'il en faut pour rassembler tous les matériaux de l'expérience qui sont les éléments de cette création.

L'imagination est, comme la vie, une assimilation qui a pour condition une désassimilation préalable. Son principe d'unité, la loi qui préside à ses créations est le tour d'esprit ou le caractère du sujet. Chacun perçoit le présent, revit le passé et envisage l'avenir, en fonction de son humeur, obéissant sans le savoir à ses prédilections et à ses goûts, arrangeant l'expérience et les choses du monde par un art involontaire dont il ignore les lois, et dont sa personnalité nous livre le secret.

CHAPITRE IX

L'IMAGINATION CRÉATRICE

Plan suivi : l'imagination étudiée dans ses œuvres et en elle-même, dans la variété de ses formes et la généralité de ses lois.

Imagination pratique. — Ses caractères distinctifs. — Elle réalise ses conceptions, elle est impersonnelle, elle se relie néanmoins à la personnalité : elle suppose un esprit détaché du présent, ami de la nouveauté, inquiet, délié, subtil, audacieux, entraîné par une vocation décidée à la poursuite d'un idéal.

L'imagination mécanique dépend du hasard ; elle répond à un besoin né des circonstances. Elle comprend la position d'un but, la découverte des moyens pour l'atteindre. — La nature, les circonstances imposent le but ; le hasard souvent indique les moyens. — Le rôle de l'esprit est de tirer des circonstances tout le parti possible et le meilleur possible.

L'invention mécanique se fait dans deux directions : utilisation des choses existantes pour des fins nouvelles, — découverte de moyens nouveaux pour atteindre une fin donnée. Elle est, dans les deux cas, un perpétuel changement d'orientation mentale ; elle se développe suivant une loi de complexité croissante. — Application à l'invention pratique des théories de Paulhan, Souriau sur l'invention en général. — L'imprévu des découvertes : invention en avance sur l'idée ; idée en avance sur l'invention.

En résumé, l'invention mécanique dépend de « la rencontre ou de la convergence de deux facteurs » : l'inspiration du génie individuel et le hasard des circonstances (Ribot).

Imagination pratique

L'imagination créatrice est proprement celle qui n'est point automatique ou involontaire, mais délibérée et voulue. Toutefois on n'entend pas dire que la volonté qui préside aux créations de l'esprit est un système de fins nettement visées et de moyens délibérément choisis. L'imagination ne se rend pas toujours compte des procédés qu'elle emploie, elle est en partie un art qui s'ignore. Elle est même parfois faiblement consciente de ses aspirations et de ses fins. Il y a toujours en elle de l'inspiration, c'est-à-dire de l'imprévu.

Aussi convient-il de l'étudier tour à tour directement ou sur le fait, en plein travail, et indirectement ou dans et à travers ses œuvres. Elle ne se révèle souvent qu'après coup. On lui ferait tort sans doute si on ne l'étudiait que « fixée » dans les œuvres scientifiques ou artistiques, ou qu' « objectivée » dans les inventions pratiques, mécaniques, industrielles, commerciales, sociales, politiques *qui ont réussi* (Ribot), car, en tout ordre de choses, l'invention qui aboutit est le terme d'une longue série d'essais, d'ébauches, d'hypothèses, dans lesquelles l'esprit a dépensé une plus grande somme d'effort et de génie que ne le laisserait supposer la seule considération du résultat brut, finalement obtenu. Mais, d'autre part, on ne ferait pas moins tort à l'imagination si on ne la considérait qu'ébauchée, tâtonnante, à l'état d'inspirations confuses ou de rêves qui avortent. Il faut donc la contempler tour à tour dans ses œuvres et dans

l'enfantement de ses œuvres. En effet, d'une part, l'œuvre achevée révèle les ressources et la puissance du génie de l'ouvrier, de l'autre, le travail ou la marche du génie donne le sens et la portée de l'œuvre.

L'imagination a une portée universelle. « Elle pénètre, dit Ribot, la vie tout entière, individuelle et sociale, spéculative et pratique, sous toutes ses formes : elle est partout. » Il ne s'agit pas de l'étudier ici dans le détail de ses formes ; nous ne voulons qu'en rechercher les caractères généraux et les lois. Mais ces lois varient, ou se manifestent plus ou moins clairement, suivant l'objet auquel l'imagination s'applique, et la fin qu'elle poursuit.

En d'autres termes, l'imagination est toujours essentiellement identique à elle-même. Elle emploie toujours les mêmes procédés fondamentaux. Toutefois il y a intérêt à étudier les différents types d'imagination comme mettant particulièrement en lumière tels ou tels procédés constructifs, ou à retrouver les mêmes procédés, diversement, mais constamment employés dans tous les ordres d'invention.

Nous étudierons donc l'imagination dans ses principaux types, en commençant par l'imagination réduite au minimum, s'écartant le moins de la réalité, tournée vers les fins pratiques et se traduisant sous une forme objective dont « les créations tiennent leur place dans l'ensemble des phénomènes physiques ou sociaux », ressemblent « aux créations de la nature et sont soumises, comme elles, à des conditions d'existence fixe, et à un déterminisme limité » (Ribot).

Imagination pratique

Ce qui caractérise l'imagination pratique, c'est qu'elle réalise ses conceptions. Or une idée qui se traduit en acte semble changer de nature ; elle n'apparaît plus comme un produit de l'esprit, mais comme une bonne et solide réalité. De même qu'une hypothèse vérifiée n'est plus une hypothèse, mais une loi, une conception réalisée n'est plus, à nos yeux, une conception, mais un fait.

Aussi, quoiqu'elle soit peut-être de toutes les formes d'imagination la plus importante, l'imagination pratique se trouve-t-elle être celle qui est le moins souvent signalée. « Si l'on pouvait établir le bilan de ce que l'homme a dépensé et fixé d'imagination dans la vie esthétique d'une part, et dans l'invention technique, de l'autre, la balance serait incontestablement », comme le remarque Ribot, « en faveur de la seconde[1] ». Cependant « il m'est impossible de ne pas soutenir, ajoute le même auteur, qu'actuellement, la psychologie de l'imagination repose presque uniquement sur son rôle dans la création esthétique et dans les sciences. On n'en sort guère ; ses autres formes sont quelquefois mentionnées, jamais étudiées ».

D'où vient que l'invention dans les arts mécaniques est ainsi presque communément ignorée ou méconnue ? D'où vient que l'imagination pratique semble à peine de l'imagination ? C'est que la personnalité

1. *Imagination créatrice*, p. 220.

de l'inventeur ici se dérobe, que l'œuvre fait oublier l'ouvrier. L'homme qui crée une machine, qui utilise les forces physiques, commande à la nature, mais en y obéissant. Ce qui frappe en lui, c'est la soumission de sa volonté à l'ordre des choses, non l'assujettissement des choses à sa volonté. Son imagination paraît nulle parce qu'elle est impersonnelle, parce qu'elle s'exerce et se meut dans les limites du déterminisme naturel.

Mais c'est là un caractère trompeur. Il y a une imagination pratique, et cette imagination ne diffère des autres formes d'imagination que par son objet : elle est de même nature, elle a les mêmes caractères.

Il n'est même pas rigoureusement vrai de dire que l'imagination pratique est impersonnelle ; ou, du moins, elle ne l'est qu'en un sens. Sans doute l'œuvre mécanique ne reflète pas, au même titre que l'œuvre d'art, la personnalité de l'inventeur ; mais elle n'en est pas moins liée fortement à la personnalité. Il a fallu, pour qu'elle prît naissance, qu'il se rencontrât un homme joignant à une humeur inquiète, amie du changement, un esprit plein de ressources, une volonté ardente et tenace, audacieuse et hardie.

Il y a un type de l'inventeur, et ce type est net, accusé, bien connu. Au moyen âge, l'inventeur s'appelait un sorcier, et par là on entendait un esprit, non proprement irréligieux ou antireligieux, mais laïque ou profane dans les questions naturelles, dégagé du respect superstitieux qui s'attache aux choses existantes, consacrées, rituelles, de quelque ordre

qu'elles soient, ennemi de la tradition ou de la routine, épris de nouveauté et de progrès.

L'inquiétude du mieux, ou simplement parfois l'amour du changement, est lié à l'ingéniosité, à la fécondité d'invention, soit qu'elle en dérive, comme on est généralement porté à l'admettre, soit qu'elle y conduise, comme le soutient M. Ribot.

Enfin l'humeur mobile d'un côté, l'esprit délié, subtil et débrouillard de l'autre, sont liés à l'audace. L'inventeur est de la race des volontés indomptables et par là toutes-puissantes, *ferox Iapeti genus*. Il a foi en lui-même, en sa force, en son génie ; il se rend maître de la destinée, allant jusqu'au bout de son pouvoir et n'étant point retenu par la crainte des puissances surnaturelles ni de la fatalité physique. L'inventeur apparaît, dans l'âge théologique ou mythique, comme un audacieux ayant dérobé le feu du ciel.

On trouve de plus réunis en lui tous les traits de l'imaginatif : l'inspiration, la poursuite d'un idéal, la vocation, la foi passionnée et le dévouement à l'œuvre entreprise.

« L'histoire des inventions utiles, dit M. Ribot, est pleine d'hommes qui ont affronté les privations, les persécutions, la ruine, qui ont lutté à outrance contre parents et amis, fascinés, non par l'espoir d'un profit futur, mais par l'idée d'une mission imposée, d'une destinée à remplir. Qu'ont fait de plus les poètes et les artistes ? Cette idée fixe et irrésistible a conduit plus d'un à une mort prévue (découverte des explosifs, premiers essais de paratonnerre, les aéronautes et bien d'autres). Aussi, par une intuition juste, les

civilisations primitives ont mis de pair les grands poètes et les grands inventeurs[1]. »

Mais sans plus nous attarder à montrer la parenté évidente de l'imagination pratique et de l'imagination héroïque, inspirée, artistique, scientifique, etc., essayons d'en déterminer les caractères spéciaux et d'en dégager les lois.

S'il fallait assigner à l'invention mécanique un caractère propre, je m'en tiendrais à celui-ci : elle est, plus que toutes les autres, sous la dépendance du hasard. Elle répond à un besoin né des circonstances, elle est occasionnelle. Ainsi, c'est pour soulager son père des calculs, qu'il avait à faire comme intendant pour les tailles de la généralité de Normandie, que Pascal conçut le projet de la machine arithmétique ; c'est pour aider au succès des *petites écoles* de Port-Royal qu'il imagina une nouvelle méthode alphabétique (la syllabation substituée à l'épellation). De même un enfant était employé à ouvrir un robinet et à en fermer un autre pour laisser alternativement entrer et s'échapper la vapeur destinée à pousser un piston : le désir de se créer des loisirs pour le jeu ou de se soustraire à une fatigante sujétion lui fit apporter un perfectionnement notable à la machine à vapeur[2]. « Chaque invention particulière,

1. *Imagination créatrice*, p. 224.

2. Cet enfant s'appelait Humplory Potter. Il eut l'idée d'attacher aux robinets des ficelles que manœuvrait le balancier. Non seulement la machine marchait ainsi toute seule, mais elle marchait deux fois plus vite, produisait deux fois plus de travail, les robinets s'ouvrant et se fermant plus rapidement. V. Gossin. *La machine à vapeur*. Paris, F. Alcan.

petite ou grande, est (ainsi toujours) issue d'un besoin particulier » (RIBOT)[1].

Il faut distinguer dans l'invention mécanique deux moments : l'idée première, la position du but à atteindre, et la découverte des moyens d'exécution, autrement dit, la conscience d'un besoin et la connaissance des moyens de le satisfaire.

L'idée première, le problème à résoudre, ce sont les circonstances qui le posent et en quelque sorte l'imposent. Ainsi les Vénitiens, dit MICHELET, furent « ingénieurs sous peine de mort[2] ». C'est pour sauver de la ruine les sériculteurs du Midi que PASTEUR se mit à rechercher les causes de la maladie des vers à soie, etc.

La nécessité cependant force à s'ingénier, mais ne rend pas ingénieux. Elle met en demeure de trouver, mais elle ne fait pas trouver. Elle provoque la recherche, mais elle ne la dirige point. C'est à l'esprit, non aux circonstances, qu'il faut, en fin de compte, attribuer proprement la découverte. Mais en quoi consiste celle-ci et de quoi dépend-elle ?

Elle consiste d'abord à bien poser le problème dont on est saisi par les circonstances, c'est-à-dire à le limiter, à le circonscrire, et ainsi à en préparer, à en rendre possible la solution. Quant à cette solution, elle dépend, dit BAIN, d'un riche « approvisionnement d'idées se rapportant à un même domaine (celui de la question posée), de l'action puissante des forces

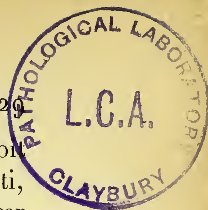
1. *Imagination créatrice*, p. 226.
2. *Histoire romaine*, t. I, p. 25, 5e édit. Paris, Calmann-Lévy, 1876.

associantes, de la perception claire du but, d'une pensée patiente, qui n'est autre chose qu'une application sans réserves de toutes les forces à la solution du problème proposé, et qui rend l'attention de l'esprit spontanée et aisée[1]. » En d'autres termes, la découverte suppose l'orientation de l'esprit vers une fin nettement posée, et la combinaison de moyens en vue d'atteindre cette fin.

Ainsi définie, elle dépend elle-même des éventualités de l'expérience. Pour que l'esprit s'avise des conditions dans lesquelles la fin visée peut être atteinte, il faut en effet qu'une expérience, survenue à propos, les indique. Telle découverte, dit Bain, celle de Daguerre, par exemple, « n'aurait pu être menée à bien par aucune mesure systématique ; *il fallait tomber dessus,* tant sont divergentes les actions réunies dans un même procédé[2] ». Il faut sans doute, d'autre part,

1. Bain. *Les Sens et l'Intelligence,* tr. fr., p. 552. Paris, Germer Baillière, 1875, in-8°.

2. *Ibid.* — Voici en quoi consista le hasard auquel Bain fait allusion. Daguerre « expérimentait avec des plaques qui exigeaient une assez longue exposition à la lumière. Il oublia, dit-on, dans une armoire une plaque dont l'exposition avait été trop courte pour que l'image s'y fût développée, et sa surprise fut grande lorsqu'il vit un jour la transformation accomplie. Présumant, dit Vogel (*la Photographie et la Chimie de la lumière,* p. 10), que cet effet était dû à l'un des corps qui se trouvaient dans l'armoire, il les enleva l'un après l'autre, rapportant chaque fois une plaque impressionnée. Déjà l'armoire semblait vide et l'image apparaissait toujours. Daguerre allait croire à quelque sortilège, quand il avisa dans un coin une capsule pleine de mercure, métal qui émet des vapeurs à la température ordinaire. Il supposa que les vapeurs de ce corps pouvaient avoir développé l'image. Pour s'assurer du fait, il prit une plaque qu'il exposa



pour que le fait, occasion de la découverte, ne soit pas perdu, un esprit en éveil, j'allais dire averti, prompt à saisir le moindre indice, capable d'en tirer des conséquences, c'est-à-dire des idées nouvelles, éclairant d'autres faits, lesquels, à leur tour, suggèrent d'autres idées, et ainsi de suite.

Les faits nouveaux et les idées nouvelles surgissant tour à tour, l'invention peu à peu se dégage et prend corps : elle n'est point, autant qu'on croit, une illumination soudaine, un trait de génie, mais une œuvre de patience, une accumulation de découvertes de détail. L'inventeur glorieux est d'abord un chercheur obscur qui, pendant longtemps, s'épuise à collectionner des faits, à bâtir des théories, à essayer des expériences, et qui, un beau jour, recueille d'un coup le fruit de ses travaux : ceux-ci ont fait la boule de neige, ou, si l'on veut, le bloc qui détermine l'avalanche.

Dans l'ordre pratique et mécanique, les conditions de succès sont nombreuses, complexes, difficiles à réunir. L'esprit suit sa voie, la nature la sienne, et il faut qu'ils se rencontrent. Or le concours d'un esprit avisé, fertile en expédients et de circonstances favorables est, par essence, fortuit. On sait qu'il peut et même qu'il doit, à la longue, se produire, mais on ne saurait dire en quelles circonstances ni suivant quelles lois. Dès lors le développement de l'invention

pendant peu de temps dans la chambre noire et sur laquelle il n'y avait encore aucune trace d'image visible, puis il l'exposa aux vapeurs du mercure, et voilà qu'il vit, à sa grande surprise, apparaître une image. Une des plus belles découvertes de ce siècle était faite » (PAULHAN. *L'Invention* in *Revue philosophique*, mars 1898).

mécanique ne saurait avoir lieu que par sauts, d'une façon irrégulière et discontinue, et l'esprit propre à une telle invention est celui qui sait le mieux se retourner, se plier, s'adapter aux circonstances, qui a le moins d'idées préconçues ou de raideur logique, qui sait le mieux passer d'un ordre de faits à un autre, d'un point de vue à un autre.

On attribue communément à l'esprit inventeur une certaine étroitesse ; on le suppose exclusivement et à toujours orienté vers une fin, apte seulement à trouver et à combiner des moyens variés de réaliser cette fin.

En réalité, cet esprit garde une certaine liberté à l'égard de la fin qu'il poursuit. D'abord cette fin ne représente pas un besoin matériel voulant être à tout prix satisfait, dût-il l'être à bon compte et en quelque sorte au rabais, mais un idéal dont on ajourne au besoin la réalisation pour la rendre parfaite, un problème qu'on s'applique avant tout à bien poser, qu'on élargit et qu'on étend, dont on cherche, non une solution quelconque, mais une solution à la fois élégante et complète. C'est par là que l'inventeur est de la race des artistes, non un simple ouvrier ou manœuvre. Il poursuit moins les avantages que l'honneur du succès. Même il goûte moins la gloire que les joies de la découverte; à la fin, on dirait qu' « il ne cherche plus que le plein épanouissement, l'affirmation et le débordement de sa puissance créatrice, le plaisir d'inventer pour inventer, de tenter l'extraordinaire, l'inouï. C'est la victoire de la construction pure[1] » (Ribot).

1. *Imagination créatrice*, p. 242.

Ce qui a pu faire méconnaître le caractère désintéressé, j'allais dire le dilettantisme de l'inventeur, c'est qu'il ne se contente pas de créer dans l'idéal, mais qu'il réalise ses conceptions. Qu'importe cependant, si le besoin d'agir est le complément naturel du besoin d'imaginer ou de concevoir, s'il est au fond de même espèce, s'il est, comme dit Bain, « une tournure du caractère à l'activité, une dépense de forces qui se manifeste dans des essais de tout genre pour risquer de faire de bons coups, ... un véritable fanatisme d'expérimentation » comme on a vu qu'il fallait pour « donner naissance à certaines combinaisons des plus magnifiques de la pratique[1] » !

Chaque fin, que poursuit l'inventeur, devant être ainsi considérée comme n'étant à ses yeux qu'un problème, qu'un aliment donné à son intelligence, on conçoit qu'il puisse abandonner telle fin pour une autre, plus désirable ou mieux posée, aussi aisément qu'il abandonne tel procédé pour un autre meilleur. C'est même en cela que consistent les inventions les plus remarquables.

C'est le caractère des progrès accomplis dans l'ordre pratique de ne nous donner jamais satisfaction entière : on ne peut s'y arrêter et s'y tenir. On n'a jamais assez de commodité et de bien-être ; plus on en obtient, plus on en veut avoir. La satisfaction d'un besoin fait surgir d'autres besoins. On peut se complaire un temps dans une forme d'art ; on se blase aussitôt sur un genre de confort. C'est pourquoi

1. Bain. *Les Sens et l'Intelligence,* tr. fr., p. 552. Paris, Germer Baillière, 1875, in-8°.

l'industrie n'est jamais stationnaire. Ses progrès résultent d'un accroissement de besoins qu'ils ont eux-mêmes suscité.

Ils consistent à tirer parti d'inventions anciennes pour des besoins nouveaux, à détourner pour une fin des instruments créés pour une autre. Ce qu'on appelle l'application d'une découverte constitue souvent une véritable découverte, égale ou supérieure à la première. Ainsi l'homme a d'abord créé les armes ; ensuite, par adaptation spéciale, l'arme est devenue outil : « le bâton de combat sert de levier, le casse-tête sert de marteau, la hache se fait cognée [1]. » Il serait aisé de suivre la transformation en ce sens des objets les plus familiers : le clou, la pointe, la patère, la vis, l'épingle, l'aiguille, etc. lesquels sont issus les uns des autres, changeant de forme à mesure qu'on leur découvrait une destination nouvelle, si toutefois un changement de forme accidentel n'a pas lui-même suggéré l'idée d'un emploi nouveau.

Les inventions de ce genre ont dû être fort nombreuses. Elles se rencontrent partout, dans les arts autres que mécaniques, et dans les sciences. Elles constituent des découvertes en quelque sorte involontaires, qui se sont présentées d'elles-mêmes sans avoir été expressément cherchées. Reste pourtant qu'on a eu le mérite de les reconnaître, de les utiliser. D'ailleurs il ne faut pas moins d'imagination peut-être pour saisir, étant donné un objet, la fin à laquelle il se trouve bon, que pour découvrir, en partant d'une fin, l'objet qui y répond. On sait que les alchimistes,

1. Ribot. *L'Imagination créatrice*, p. 228.

en cultivant la chimère, ont semé la science, en cherchant la fortune, ont trouvé la vérité. Faut-il dire qu'ils n'ont pas su ce qu'ils faisaient, faut-il leur appliquer le *Sic vos non vobis* ? Oui sans doute, s'ils ont persisté jusqu'au bout dans leur erreur première ; non, s'ils ont à la fin reconnu qu'ils n'ont fait qu'échanger, selon le mot de la fable (*Le Laboureur et ses enfants*), un trésor pour un autre ; non, si seulement ils ont senti, comme on peut le croire, le prix que valaient leurs découvertes, encore qu'elles eussent trompé leurs espérances. Leur cas serait alors analogue à celui de Scheele qui a « découvert le chlore dont il ne soupçonnait pas l'existence, en travaillant à isoler le manganèse », à celui de Claude Bernard qui a « été conduit à constater que le foie est un organe producteur du sucre, en instituant des expériences pour constater un organe destructeur du sucre »[1], à celui de tant d'autres inventeurs qui ont trouvé, non précisément ce qu'ils cherchaient, mais autre chose, et souvent mieux.

Si l'imprévu des circonstances joue un si grand rôle lorsque le but se déplace, les moyens ou instruments restant les mêmes, voyons quel rôle il joue, lorsque ce sont les moyens qui varient, le but étant identique. C'est dans la combinaison de moyens pour atteindre une fin donnée qu'on fait d'ordinaire consister l'invention mécanique. Qu'est-ce donc qu'une telle combinaison ? Nous allons voir que c'est une série de transformations qui, pour s'opérer toutes

1. Naville. *Logique de l'hypothèse*, p. 59. Paris, F. Alcan, in-8°.

dans le même sens, ne laissent pas d'être fort variées, souvent sans rapport entre elles, impossibles à déduire les unes des autres, et telles qu'elles ont dû être trouvées séparément, par intuition ou par rencontre.

Prenons l'histoire d'une découverte. Supposons que tel but visé, par exemple la mesure du temps, soit manqué, ou imparfaitement atteint dans telles conditions matérielles. On cherche alors à le réaliser en d'autres conditions et par d'autres moyens. Ainsi, on emploie d'abord « une simple clepsydre; puis on ajoute des marques indiquant les subdivisions de la durée, puis un flotteur faisant mouvoir une aiguille autour d'un cadran, puis deux aiguilles (pour l'heure et les minutes) ; alors survient un grand moment : par l'usage des poids, la clepsydre devient une horloge, d'abord massive et encombrante, plus tard allégée, devenant apte à marquer les secondes, avec Tycho-Brahé. Autre grand moment : Huyghens invente le ressort à spirale qui remplace le poids, et l'horloge, simplifiée et rapetissée, peut devenir une montre » [1]. Nous avons ici une série d'inventions diverses. Le même problème est repris *ab integro* trois, quatre fois et plus, et résolu, à chacune, dans des conditions nouvelles, différentes des anciennes, sans que celles-ci aient pu conduire à celles-là, si ce n'est d'une façon indirecte et lointaine. Les progrès réalisés auraient pu l'être par d'autres moyens, d'une façon plus rapide ou plus lente, plus parfaite ou moins parfaite ; ils n'étaient donc pas nécessaires, ils ont dépendu des circonstances, de l'inspiration.

1. Ribot. *L'Imagination créatrice,* p. 225.

Ils offrent cependant une certaine suite : ils se développent selon la loi de *convenance,* comme dirait Leibniz.

Quelque but que l'homme se propose (qu'il s'agisse de moudre le blé, de labourer la terre, de s'éclairer, etc.) les procédés, instruments et matériaux qu'il emploie vont ainsi se transformant, tantôt se simplifiant, tantôt se compliquant, mais s'adaptant toujours mieux soit à la fin première, soit à telle ou telle fin secondaire, obviant à tel inconvénient de détail, signalé par l'usage, etc.

Si, par exemple, on considère un instrument né d'hier, et dont le détail des modifications successives est encore présent à la mémoire : le vélocipède, on voit qu'il s'est renouvelé complètement, dans son ensemble, et pièces par pièces. Pour ne parler que de la bicyclette, le système qui relie les différentes pièces a subi des modifications profondes : la draisienne se composait de deux roues réunies par deux traverses de bois, supportant la selle ; on prenait de l'élan avec les pieds qui touchaient le sol; la bicyclette est actionnée par des pédales ; la roue d'avant est mobile avec un guidon ; la roue d'arrière est reliée par une chaîne à une roue dentée, et un coup de pédale fait faire à cette roue plusieurs tours (multiplication). En même temps chaque pièce (roues, freins, etc.) est peu à peu radicalement transformée : les roues sont entourées de caoutchoucs d'abord pleins, puis creux, et enfin de pneumatiques qui boivent l'obstacle. Le nombre des freins inventés est considérable : freins à patin sur le bandage, — à collier ou à tambour, — freins sur jante, etc. On suit en quelque sorte ici, au jour le

jour, ces variations rapides d'un même instrument qui font l'effet plus tard, le détail oublié, de métamorphoses complètes.

De quelque façon qu'elle procède, qu'elle consiste à trouver de nouvelles fins ou destinations à un instrument donné, ou à combiner de nouveaux moyens pour atteindre une fin donnée, l'invention mécanique est toujours un perpétuel changement d'orientation mentale. « Elle se fait, dit Ribot, par stratifications et additions successives... Elle est une belle vérification de la loi de complexité croissante »[1]. On passe d'une idée à une autre, d'un perfectionnement ou, seulement, d'un changement à un autre, sans que le passage puisse jamais être assimilé, même après coup, à une opération logique, à une déduction. Il y a entre-croisement de recherches, de découvertes, d'où résulte un progrès constant, mais non continu ; il n'y a pas, si on peut dire, génèse, mais épigénèse.

Ces remarques trouvent leur confirmation dans la théorie de M. Paulhan sur l'invention en général, ou, si l'on préfère, rentrent dans cette théorie. M. Paulhan distingue une invention régulière et irrégulière. La première, à laquelle il donne le nom d'*évolution* ne laisse pas cependant d'être essentiellement distincte « de la vie en général, en tant que fixée et organisée, comme aussi de l'instinct, par une plasticité virtuelle, par une possibilité de bifurcation, par une pluralité de voies ouvertes... ». L'idée première dans l'invention peut être comparée à un germe vivant, mais à un germe « dont l'espèce ne serait pas fixée par la na-

1. Ribot. *L'Imagination créatrice,* p. 227.

ture des procréateurs, et qui pourrait, soit avorter sans doute, soit aussi donner naissance à un éléphant, à un requin ou à une cigale. Le développement ne se fait pas comme en vertu d'une impulsion irrésistible et fatalement déterminée. Il résulte du jeu d'éléments très nombreux, plus ou moins guidés par un système général, qui les assemble et qui, lui-même, se forme peu à peu bien souvent et ne prend parfois qu'assez tard sa forme définitive. Ce sont les affinités des éléments qui le rendent possible, en faisant naître à chaque instant des combinaisons naturelles qui seront l'aliment du germe en voie d'évolution, mais c'est le système général qui lui donne sa régularité, en choisissant, parmi ces combinaisons, celles qui peuvent trouver place dans l'ensemble, en éliminant les autres, en les empêchant même de naître par l'influence restrictive exercée sur les affinités des éléments dans les cas où l'évolution montre une régularité particulière »[1].

L'invention, ainsi définie, n'est pas seulement imparfaitement régulière, elle est encore, particulièrement dans l'ordre qui nous occupe, exceptionnelle et rare. L'invention franchement irrégulière est la règle. Elle revêt deux formes : la *transformation* et la *déviation,* lesquelles répondent à peu près à ce que nous avons appelé la substitution d'une fin à une autre, et la substitution d'un moyen à un autre dans la poursuite d'une même fin.

M. Souriau va plus loin encore dans le même ordre d'idées et paraît croire que l'invention irrégu-

1. *L'Invention*, in *Revue philosophique*, mars 1898.

lière est la seule. Il ne peut y avoir, dit-il, que deux méthodes de développement d'une idée, « l'une rapide et absolument irréfléchie, l'autre tout à fait réfléchie et très lente ». Or, la seconde, en fin de compte, revient à la première. Dans les deux cas, « nous trouvons nos idées par digression... Par la réflexion nous trouvons plus facilement des idées à côté du sujet qui nous occupe que sur ce sujet même »[1]. Quand nous paraissons conduire nos idées par ordre, nous ne faisons qu'utiliser, arrêter au passage les idées heureuses qui se présentent à l'esprit d'elles-mêmes. Trouver, c'est rencontrer.

M. Souriau a ici en vue les constructions idéales ou les œuvres d'imagination pure. *A fortiori* sa théorie s'applique-t-elle aux constructions de l'ordre réel ou pratique. Dans ces dernières, en effet, le succès dépend encore, pour une bonne part, de l'adresse, du tour de main. Il est obtenu parfois par une inspiration opératoire, en dehors de toute idée préconçue. Ce n'est point alors l'esprit qui dirige la main, c'est la main toute seule qui fait les découvertes. Ainsi se réalise ce qu'on pourrait appeler le progrès empirique des arts et métiers. Pour combien l'éclosion d'une idée dépend-elle de rencontres heureuses ou les rencontres heureuses d'inspirations vraies ? C'est le secret des ateliers et des laboratoires ; mais il est permis de supposer que la proportion des deux sortes de cas est au moins égale.

Maintes fois l'invention est en avance sur l'idée : ainsi la découverte de la machine de Gramme a précédé

1. *Théorie de l'Invention.* Paris, Alcan

celle de la théorie qui l'explique. Les pratiques agricoles, médicales, etc. les plus étranges, et en apparence les plus superstitieuses, se trouvent souvent, après coup, scientifiquement justifiées : ainsi, bien avant la découverte de la loi de la fécondation des fleurs, les Arabes savaient que, pour obtenir une bonne récolte de dattes, il convient de secouer au-dessus des fleurs femelles les branches du dattier mâle en fleur [1]. Dans tous ces cas, on met à profit les indications de l'expérience fortuite, posant ainsi des jalons pour les explications de la science à venir, paraissant toucher et entrevoir ces explications, les préparant, les rendant possibles, mais, en réalité, restant en dehors ou au-dessous.

D'autres fois, au contraire, c'est l'idée qui est en avance sur l'invention, plus exactement sur la découverte des moyens de réalisation matérielle. Ainsi telle découverte semble mûre : le but, les voies ou méthodes de recherche sont nettement tracés, les moyens d'exécution mêmes sont en partie explorés, et l'expérience décisive ne surgit pas. N'est-ce pas là qu'en est à peu près aujourd'hui par exemple la direction des ballons?

En somme, l'imagination mécanique, par les conditions mêmes dans lesquelles elle opère, est et doit être la plus souple, la plus variée dans ses procédés, la plus apte à se retourner, la plus imprévue et, en apparence, la plus capricieuse dans son développement. Les difficultés matérielles la tiennent sans cesse en échec, lui coupent les ailes, mais, au lieu de la

1. Cette pratique des Arabes est mentionnée par HÉRODOTE.

rebuter, développent l'énergie, la ténacité de son effort, sa fertilité d'invention et, en un sens, assurent et guident ses recherches. Elle est la plus impersonnelle, la plus entravée, partant la plus irrégulière dans son développement. Elle procède par à-coups, par rencontres heureuses. Ses rares succès donnent imparfaitement la mesure des facultés qu'elle déploie. Ses méthodes d'invention paraissent modestes et terre à terre. Elle accomplit ses œuvres les plus grandioses par un travail de patience, en accumulant les découvertes de détail. Elle multiplie les essais et tâtonnements. Elle n'est point fidèle à ses desseins ou n'a point de desseins arrêtés. Elle quitte un procédé pour un autre, elle abandonne même la fin visée. Elle est l'art de tirer parti des circonstances, de guetter la chance, d'exploiter les aubaines. Elle est admirable par l'ensemble des qualités du caractère et de l'esprit qu'elle suppose, quoiqu'aucune de ces qualités peut-être ne soit d'un ordre exceptionnellement relevé. Elle se forme et se développe peu à peu, à la merci et au hasard des circonstances. On peut la décomposer et la suivre. Elle nous fournit un excellent moyen d'étudier la diversité des procédés d'imagination et leurs formes élémentaires. Elle met particulièrement en lumière le rôle du hasard dans les inventions humaines, le hasard étant ici « la rencontre et la convergence de deux facteurs : l'un interne (le génie individuel), l'autre externe (l'événement fortuit).

« Il est impossible de déterminer, dit Ribot, tout ce que l'invention doit au hasard entendu en ce sens. Dans l'humanité primitive, son influence a dû être

énorme : l'emploi du feu, la fabrication des armes, des ustensiles, la fonte des métaux, tout cela est issu d'accidents aussi simples que la chute d'un arbre sur une rivière suggérant la première idée d'un pont.

« Dans les temps historiques, et à s'en tenir simplement à l'époque moderne, le recueil des faits authentiques ferait un gros volume. Qui ne connaît la pomme de Newton, la lampe de Galilée, la grenouille de Galvani ? Huyghens déclarait que sans un concours imprévu de circonstances, l'invention du télescope exigeait « un génie surhumain ». On sait qu'elle est due à des enfants qui jouaient avec des verres dans l'atelier d'un opticien...

« Voilà pour le facteur externe fortuit. Son rôle est clair : celui du facteur interne l'est moins ; il n'apparaît pas au vulgaire, il échappe à l'irréflexion. Pourtant il est capital. Le même événement fortuit passe devant des millions d'hommes sans rien susciter. Que de Pisans avaient vu la lampe de leur Dôme avant Galilée ! Ne trouve pas qui veut. Le hasard *heureux* n'arrive qu'à ceux qui le méritent » c'est-à-dire qui ont une riche provision de faits observés, analysés, classés, qui savent tirer parti de ces faits, y penser à propos, qui ont le flair pour découvrir, « isoler et fixer l'accident », pour « saisir les rapports et établir des rapprochements imprévus », pour trouver la bonne piste et s'y tenir[1].

En résumé, l'imagination pratique est l'esprit de l'homme aux prises avec la nature, considérée comme une force aveugle et redoutable, qu'il discipline, rend

1. Ribot. *L'Imagination créatrice*, p. 136-7.

inoffensive et fait servir à ses besoins. Elle est dépendante de la force qu'elle dirige, des conditions du milieu qui lui imposent ses fins, lui mesurent ses moyens d'action, du hasard de l'inspiration et des événements. Elle est vouée aux échecs incessants par des difficultés sans nombre. Elle semble devoir être la forme d'imagination la plus stérile et la plus pauvre. Mais, par les conditions mêmes dans lesquelles elle se développe, elle représente la volonté la plus énergique, la souplesse d'esprit la plus grande ; et elle fait excellemment ressortir la part de fatalité et d'imprévu qui entre dans l'invention considérée, soit dans l'inspiration première, soit dans le cours de son développement.

CHAPITRE X

IMAGINATION SCIENTIFIQUE

La science a pour caractères l'objectivité et la consentanéité, et non, comme l'art, l'efficacité.

L'imagination scientifique définie d'après sa *matière* et sa *forme*. — Ses matériaux sont des concepts, c'est-à-dire des constructions mentales, non des produits bruts de l'expérience. — Les concepts ne sont pas d'une autre nature que les images : ils présupposent et sous-entendent une vision concrète des choses. — Relation de l'imagination et de l'entendement (Bossuet). — Exemples tirés des constructions géométriques (Malebranche), des figures schématiques. — Qu'il s'agisse de se représenter les faits ou de les expliquer, de saisir leurs particularités ou de découvrir leurs relations, « savoir, c'est se figurer » (Guyau).

A l'origine, on croit naïvement tout ce qu'on imagine. — Plus tard, sous l'influence de l'esprit critique ou scientifique, toute image, au contraire, est tenue d'abord pour hypothétique et douteuse. — Différentes sortes d'hypothèses : hypothèses figuratives, auxquelles on ne croit pas, artifices d'exposition, façons de parler ou métaphores scientifiques. — Exemples tirés de la psychologie, de la sociologie, de la biologie, etc. — Danger de ces hypothèses : elles finissent un jour ou l'autre par être prises au sérieux. — Hypothèses explicatives. — C'est l'imagination qui pose les problèmes, découvre la solution, institue la preuve. — Mais on l'ignore, ou on ne la remarque pas, parce qu'elle travaille à se détruire, n'apparaît plus, son œuvre accomplie, parce qu'elle vise à se restreindre, a pour idéal la simplicité.

En résumé, la science est un produit de l'imagination, et l'imagination scientifique, une des formes originales de l'esprit humain.

L'imagination scientifique est à l'imagination mécanique ce que l'image pure et simple est à l'image motrice. L'inventeur ne tient une idée pour valable qu'autant qu'il la traduit en acte ; il a pour criterium l'objectivité, ou mieux l'efficacité. Le savant tient pour précieuse toute vérité, fût-elle pratiquement sans portée ; il a pour criterium l'objectivité entendue comme la conformité avec la réalité, non comme l'action exercée sur la réalité, voire même dans les sciences théoriques ou pures, à défaut d'objectivité, comme la consentanéité ou l'accord logique des concepts.

Le terme imagination scientifique est d'ailleurs vague et équivoque, car il y a autant de formes d'imagination que de sciences différentes. On distingue par exemple des sciences pures et appliquées, abstraites et concrètes. Mais, à prendre les choses théoriquement, toute science est abstraite, et d'autant plus abstraite qu'elle est plus avancée. Les sciences, dites concrètes, peuvent donc être considérées comme des sciences en voie de formation ou imparfaitement constituées. Quant aux sciences appliquées, elles cessent d'être des sciences, au sens propre et exclusif, et sont ou tendent à devenir des arts. La science est, par définition, *lucifera,* non *fructifera.* Savoir, c'est sans doute pouvoir ; mais la puissance n'est que la conséquence indirecte ou le fruit heureux de la science, elle n'en est point le principal objet, la raison d'être ou la fin. La science est indépendante de la technique, quoiqu'elle soit souvent en fait confondue avec elle, qu'elle en soit issue et qu'elle y aboutisse.

L'imagination scientifique peut être définie d'après les *matériaux* ou les *procédés* qu'elle emploie.

« La nature des matériaux, dit Ribot, est un facteur de premier ordre ; elle est déterminante ; elle indique à l'esprit le sens de son orientation et toute infidélité à cet égard se paie d'un avortement ou d'un travail pénible pour quelque maigre résultat. L'invention, séparée de ce qui lui donne une forme et un corps, n'est plus qu'une pure abstraction[1] ».

Mais, de ce que le sujet traité commande la manière de le traiter ou la méthode, il ne s'ensuit pas que la méthode suivie ne réponde point cependant à une disposition ou « tendance de l'esprit ». Même, de quelque jour que la considération des matériaux éclaire l'imagination, elle ne saurait, à elle seule, « nous en révéler toutes les espèces et variétés ». « La même nature d'imagination constructive peut s'exprimer indifféremment par des sons, des mots, des couleurs, des lignes et même des nombres. Le procédé qui prétendrait fixer les diverses orientations de l'activité créatrice d'après la nature des images n'irait donc pas plus au fond des choses qu'une classification des architectures suivant les matériaux employés (monuments en pierre, en briques, en fer, en bois, etc.) sans souci des différences de style[2] ».

Il suit de là que, pour ne pas être artificiel et incomplet, il faut nécessairement tenir compte à la fois de la matière et des procédés de l'imagination créatrice, du caractère particulier de son objet et de l'originalité de son point de vue et de ses formes.

Or, d'une manière générale, l'imagination scienti-

1. *L'Imagination créatrice*, p. 201.
2. Ribot. *L'Imagination créatrice*, p. 150.

fique a pour matériaux des « concepts dont l'abstraction varie selon la nature des sciences » et pour formes des « associations à base objective et à rapports logiques rigoureux [1] ».

Étudions d'abord les concepts considérés comme les matériaux de la science.

Ce qui caractérise l'imagination scientifique, c'est que sa matière, pour parler comme Aristote, est déjà une forme, autrement dit, n'est point une matière première, un produit brut de l'expérience, mais une matière élaborée, une construction mentale. Si l'imagination n'est qu'un travail de synthèse, la science est tout imagination, puisque, d'une part, elle forme, de l'autre, elle combine des idées.

En effet, ce ne sont pas seulement les notions mathématiques (symboles algébriques, figures géométriques) qu'on doit regarder comme des créations de l'esprit, ce sont encore les notions fondamentales de la physique, de la chimie, comme les notions d'ondes électriques lumineuses, sonores, etc., lesquelles constituent une interprétation, non un résumé de l'expérience, une conception, non un simple relevé des faits. Nous percevons des phénomènes particuliers, complexes, et de plus isolés, disparates, comme la rouille, la combustion et la respiration, et nous imaginons, puis nous établissons une théorie générale qui les rassemble et les identifie, une loi, une entité simple et abstraite (l'oxydation), sous laquelle ils se groupent [2].

1. *Ibid.*, p. 209.

2. Voir un développement remarquable de ce point de vue dans F. Houssay : *la Forme et la Vie*, introduction et passim. Paris, Schleicher, 1900.

La conception scientifique, ainsi substituée à la connaissance brute, empirique des faits, paraît être un appauvrissement de l'expérience, une représentation étriquée et sèche de la réalité. De là le préjugé que la science tue l'imagination, préjugé qui n'est pas sans quelque apparence de vérité, et qui même s'impose de quelque manière et dans une certaine mesure à tous ceux qui admettent et posent en principe que l'imagination ne peut être que la *représentation du concret*. En se plaçant à ce point de vue, M. Ribot, qui rattache avec beaucoup de pénétration et de sens l'imagination scientifique à l'imagination plastique, celle-ci étant définie (abstraction faite de ses formes) l'imagination « dont les matériaux sont des images nettes, quelle qu'en soit la nature », ne croit pas « calomnier » l'imagination scientifique en disant qu'elle « est plutôt un état d'indigence imaginative », à savoir « une imagination plastique, desséchée et simplifiée [1] ».

Du moins M. Ribot admet-il que l'imagination scientifique est une imagination simplement *réduite* ; d'autres soutiennent qu'elle n'est plus une imagination du tout, et s'appelle *entendement* ou *pensée pure*. Tenons-nous en à la première opinion, seule compréhensible. Elle conduit à chercher quelle est la nature des notions abstraites, données premières et matériaux de la science.

Or, si on remonte à l'origine d'une notion de cet ordre, on reconnaîtra tout d'abord que celui qui l'a formée a tenu un moment sous son regard tous les

1. *Ouv. cit.*, p. 161-2.

éléments de la perception dont elle est un extrait, car il n'y a qu'une vision approfondie, complète et précise des choses qui rende possible l'acte par lequel l'esprit en dégage et isole les particularités intéressantes, le caractère essentiel ou le genre, l'élément causal ou la loi. Même la première forme, sous laquelle le savant énonce ses théories, reflète cette vision directe des choses ; elle est toute sensible. Les comparaisons, souvent brillantes, heureuses, toujours exactes, abondent dans les traités scientifiques. En veut-on des exemples ? Voici comment Léonard de Vinci décrit le vol : « Comme fait la main du nageur qui heurte l'eau, s'appuie sur elle et fait fuir son corps en sens inverse, ainsi fait l'aile de l'oiseau dans l'air. » Il dit encore de l'air qui se condense qu'il le fait « à la façon des plumes foulées et pressées par le poids du dormeur », et de la poudre qui fait explosion que, prise entre la culasse de la bombarde et le boulet qu'elle projette, elle « agit comme un homme appuyé des reins à un mur et poussant une chose avec les reins[1] ». De semblables images, auxquelles il ne manque, pour être célèbres, que de se prêter à la citation ou d'être banales, éclairent, à tous moments, le style sévère de Descartes, de Pascal.

D'ailleurs, il ne faut pas être dupe des artifices d'exposition ou de style. S'il plaît aux savants, pour des raisons faciles à comprendre et très fondées, de substituer à des images particulières et vivantes une formule générale, notation brève et sèche des faits, ils n'entendent pas par là proscrire l'imagination. La

1. Séailles. *Léonard de Vinci*, p. 416.

formule abstraite ne supprime pas, n'écarte pas les images sensibles ; au contraire, elle les sous-entend ; elle les suppose comme substruction ou comme base ; elle les évoque et les invoque comme illustrations ou exemples.

La notion générale ou scientifique n'est pas, dit M. Séailles, « un appauvrissement, la réalité vidée, le squelette banal des individus mutilés, ...un je ne sais quoi d'abstrait et de mort ». Elle « est féconde, *riche de tout ce qu'elle résume et concentre*... Comme le point où la pierre frappe l'eau devient le centre de couches concentriques qui s'enveloppent, ainsi, au choc de l'idée générale, tendent à se former des images réelles et des images possibles, comme si une agitation sourde soulevait la masse des expériences passées [1]. »

Il ne faut pas non plus confondre l'esprit qui abstrait ou qui dissocie les éléments de l'expérience et celui qui reçoit des idées abstraites toutes formées. Chez le premier, la pensée a toujours son accompagnement d'images ; chez le second, elle peut être vidée, desséchée et vraiment abstraite, au mauvais sens du mot. Mais, dirait Leibniz, le premier seul pense, le second psittacise.

D'autre part, les idées abstraites ne doivent pas être étudiées seulement dans leur origine ; il faut considérer leur fin. On ne les forme que pour les faire entrer, à titre d'éléments, dans une construction plus vaste, plus complexe et plus riche que les perceptions dont elles sont issues. La science, loin de ré-

1. Séailles. *Essai sur le Génie dans l'Art*, p. 16, Paris, Perrin.

trécir, étend le champ de la vision des choses. A ce point de vue encore, on ne peut l'accuser d'appauvrir l'imagination.

Enfin les notions abstraites ne prennent pas seulement vie et racine dans l'expérience concrète, elles restent en contact avec cette expérience, elles ont en elle un point d'appui constant et nécessaire.

Dès lors l'opposition classique de l'imagination et de l'entendement ou s'évanouit ou se réduit singulièrement à l'analyse. Tout d'abord, si distincts qu'ils soient, c'est Bossuet qui le remarque, « les deux actes d'imaginer et d'entendre se mêlent toujours ensemble. L'entendement ne définit point le triangle et le cercle que l'imagination ne s'en figure un. Il se mêle des images sensibles dans la considération des choses les plus spirituelles, par exemple de Dieu et des âmes, et quoique nous les rejetions de notre pensée, elles ne laissent pas de la suivre [1] ».

L'imagination et l'entendement ne sont pas seulement toujours unis en fait, ils sont inséparables, comme étant des opérations complémentaires d'une même pensée. L'imagination soutient l'entendement, et l'entendement guide ou dirige l'imagination.

Le rôle de l'imagination est de fixer les idées, de rendre l'esprit attentif. « L'expérience fait voir qu'il se mêle toujours aux opérations de l'entendement quelque chose de sensible, dont même l'esprit se sert pour s'élever aux objets les plus intellectuels [2]. »

Le rôle de l'entendement est de diriger la construc-

1. Bossuet. *Connaissance de Dieu et de soi-même*, ch. I, § x.
2. *Ibid.*

tion imaginative. Soit les « idées » que Descartes appelle « factices ». L'imagination ne les « forge pas toutes seules », mais « aidée par l'entendement ». Ces « compositions supposent quelque réflexion sur les choses différentes dont elles se forment, et quelque comparaison des unes avec les autres, ce qui appartient à l'entendement[1] ».

En résumé, il faut distinguer dans la science, comme dans l'art, comme dans toutes les œuvres humaines, deux éléments : les matériaux, les produits bruts ou les données de l'expérience, et la construction que l'esprit élève sur ces données, forme à l'aide de ces matériaux. Cette construction peut être si élaborée, si puissante et si vaste que nous ne remarquions plus qu'elle, que nous perdions de vue ou que nous ne puissions plus reconnaître les matériaux primitifs. Il semble que nous soyons alors transportés hors des voies de l'imagination et des sens, dans la région dite de l'entendement ou des idées pures. En réalité, l'imagination est, dans ce cas, dépaysée dans son propre domaine ; elle ne se retrouve plus dans son œuvre. Elle en conçoit une sorte de métaphysique effroi qui rappelle celui des enfants en face du « visage qu'ils ont barbouillé ». Mais il ne lui manque que de pouvoir revenir sur ses propres constructions pour retrouver les éléments sensibles dont elle est partie. Quand on dit que la science est l'œuvre de l'entendement et des sens, il faut entendre qu'elle est l'œuvre de l'*imagination créatrice,* transformant et combinant, avec l'appui et sous la direction du rai-

1. *Ibid.*

sonnement, les données de la représentation sensible, à laquelle on donne aussi le nom d'*imagination reproductrice.*

Le premier acte de l'imagination créatrice est la *dissociation* des éléments de l'expérience, et cet acte a dans la science une singulière importance. A mesure que notre observation s'enrichit, que notre connaissance s'étend, nous sentons davantage la nécessité de l'organiser; partant nous écartons les détails accessoires, nous nous allégeons du fatras des connaissances acquises, nous jetons du lest pour assurer notre marche en avant. Il y a une relation entre l'oubli intelligent, systématique et l'acquisition de connaissances nouvelles. « Ne rien apprendre », c'est presque le même que « ne rien oublier ». Aussi est-il naturel que le progrès de la science se mesure à la simplification des images ou au progrès de l'abstraction.

Mais ce progrès n'est réel que si l'esprit sacrifie seulement ce qui mérite de l'être, et trouve moyen de tout simplifier sans rien perdre, de *réduire* ses connaissances au sens où le mot veut dire totaliser et concentrer.

Le savant idéal est celui qui entre le plus avant dans le détail des faits et s'élève aux plus hautes généralisations et vues d'ensemble, qui dégage la loi de la masse des faits et retrouve sous la loi la multiplicité et variété des faits. La simplification et le degré d'abstraction de ses connaissances est à la fois la condition et la conséquence de leur richesse et de leur étendue.

Tel est le caractère général de l'imagination scien-

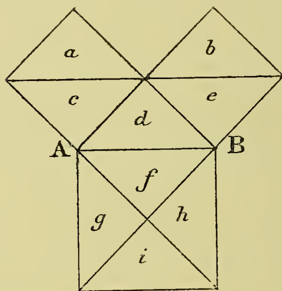
tifique. Pour le faire mieux ressortir, pour le rendre plus clair et plus précis, nous allons étudier, à titre d'échantillon, une forme particulière de l'imagination scientifique, celle du géomètre, et analyser le composé qu'elle forme d'abstraction et d'image proprement dite, de raisonnement et de vision.

Tout d'abord la figure que le géomètre trace au tableau est ou l'objet même sur lequel il raisonne, ou le point d'appui, le soutien de son raisonnement. Suivant le mot d'Aristote « il n'y a pas de pensée sans image ». Entendre la règle, c'est sous-entendre l'exemple ; entendre la loi, c'est sous-entendre les faits auxquels elle s'applique ; entendre l'espèce, c'est sous-entendre un ou plusieurs individus, pris pour exemplaires ou échantillons de cette espèce. Inversement, peut-on dire, il n'y a pas d'imagination sans pensée. Penser à l'exemple, c'est penser à la règle ; penser aux faits, c'est penser à la loi, etc. Je n'en veux pour preuve que la tendance des enfants à généraliser, à ériger un fait en coutume, en précédent, en règle; un enfant dira : *les papas* ont de la barbe, et non pas : *mon papa* a de la barbe. Il suit de là que toute pensée est ou tend à être à la fois générale et particulière, générale quant à sa forme, particulière quant à son objet ; particulière quant aux faits qu'elle constate, générale quant aux lois qu'elle induit. L'entendement suppose une matière à laquelle il s'applique, à savoir une image sensible ; l'image, d'autre part, tend à se généraliser, à devenir une notion de l'entendement.

L'image est la matière ou le véhicule du raisonnement. Bien plus, elle paraît, en certains cas, tenir

lieu de raisonnement. Il est des vérités *qui sautent aux yeux*. Il suffit de construire telle figure pour faire saisir tels rapports. Voir, c'est comprendre.

Je veux prouver, dit Malebranche, « que le carré de la diagonale d'un carré est double de celui des côtés. Ouvrez les yeux : c'est tout ce que je vous demande. Regardez la figure que je trace sur ce papier. Vos yeux, Ariste, ne vous disent-ils pas que tous ces triangles *a, b, c, d, e, f, g, h, i,* que je suppose



et que vous voyez avoir chacun un angle droit et deux lignes égales, sont égaux entre eux. Or vous voyez que le carré, fait sur la diagonale AB, a quatre de ces triangles et que les carrés faits sur les côtés n'en ont que deux. Donc le grand carré est double des autres.

Ariste. — Oui, Théodore. Mais vous raisonnez.

Théodore. — Je raisonne ! Je regarde : et je vois ce que je vous dis. Je raisonne, si vous voulez, mais c'est sur le témoignage fidèle de mes yeux. Ouvrez seulement les yeux, et regardez ce que je vous nomme : ce triangle *d* égal à *e*, et *c* égal à *b* ; et de l'autre

part, *d* égal à *f* et *f* égal à *g*. Donc le petit carré est égal à la moitié du grand. C'est la même chose de l'autre côté. Cela saute aux yeux, comme vous dites. Il suffit, pour découvrir cette vérité, de regarder fixement cette figure, en comparant par le mouvement des yeux les parties qui la composent. Donc nos sens peuvent nous apprendre la vérité[1] ».

Sans doute le raisonnement suit ici les sens. « Ce ne sont pas nos sens, dit Malebranche, c'est *la raison jointe aux sens* qui nous éclaire et qui nous découvre la vérité[2]. » Encore est-il cependant que l'imagination sensible facilite, conduit et emporte le raisonnement. Une démonstration géométrique suppose presque toujours, comme on sait, une *construction,* laquelle consiste, soit à *décomposer* une figure donnée de grandeur inconnue en tels ou tels éléments de grandeur connue (comme dans la démonstration ci-dessus), soit à *transformer* une figure donnée de grandeur inconnue en une autre équivalente de grandeur connue (comme dans la démonstration du théorème : le triangle a la somme de ses angles égale à deux droits). Or l'invention géométrique, dans ces cas, consiste autant, sinon plus, à trouver la construction qui servira de base au raisonnement cherché qu'à effectuer le raisonnement lui-même, à supposer qu'il y ait lieu de distinguer ces opérations indivisibles et solidaires.

Mais ce n'est pas seulement en géométrie, c'est dans toutes les sciences, et dans celles mêmes qui

1. *Entretiens sur la Métaphysique,* V, init.
2. *Ibid.*

n'ont pas pour objet des phénomènes tombant sous le sens de la vue, qu'on fait usage de *figures,* ou *images visuelles,* soit qu'on sente le besoin ou, mieux, la nécessité de rendre sensibles des vérités qui n'apparaissent qu'à l'entendement, ou vérités abstraites, soit qu'on trouve avantage à substituer la représentation visuelle, comme plus précise et plus nette, à telle autre représentation sensible. C'est ainsi qu'on exprimera géométriquement des relations numériques, qu'on figurera par un tracé ou graphique les variations barométriques, — les mouvements de la population — l'élévation ou l'abaissement de la température chez un malade, etc.

Les images visuelles jouant ainsi dans la science un rôle considérable, il convient de chercher à quel besoin elles répondent et quels services elles rendent. Elles ne donnent pas seulement corps à la pensée, en la concrétant ; elles viennent encore en aide à la fonction d'abstraire ; lui servant de point d'appui, elles favorisent son élan. Il y a en effet des figures abstraites ou *schèmes.* Les schèmes sont ou des *figurations naturelles,* simplement abrégées des choses, en reproduisant exclusivement les traits, essentiels, fixant ainsi l'attention sur ces traits et la détournant des traits accidentels qu'il y a intérêt à négliger, ou des *figurations conventionnelles, symboliques,* des *constructions,* qui font subir aux choses des déformations négligeables, en vue d'en mieux accuser et mettre en relief les lignes essentielles, ou simplement de les rendre plus faciles à saisir et à embrasser. Ils synthétisent en quelque sorte matériellement une masse considérable de faits et en révèlent en outre la direc-

tion et la tendance. Une figure schématique des choses conduit à en découvrir le lien, à en dégager les ressemblances, à en établir les lois.

L'imagination, entendue comme la représentation sensible et, plus particulièrement, visuelle ou figurée des choses, joue dans la science un double rôle : elle intervient dans l'exposition et l'explication des faits.

La science comprend deux opérations : la position et la solution des problèmes, la représentation nette et l'interprétation juste des faits. L'une conduit à l'autre, souvent immédiatement et *ipso facto*. La première est toujours nécessaire ; elle peut même être regardée comme provisoirement suffisante. « Il y a dans la science, dit M. Ribot, des hypothèses auxquelles on ne croit pas, que l'on conserve pour leur utilité didactique, parce qu'elles sont un procédé commode et simple d'exposition. Ainsi les « propriétés de la matière » (chaleur, électricité, magnétisme, etc.), considérées comme des qualités distinctes par les physiciens jusque dans la première moitié de ce siècle ; les deux fluides électriques ; en chimie, l'affinité, la cohésion, etc., sont des expressions convenues et admises, mais auxquelles on n'attribue aucune valeur explicative[1]. »

Bien plus, un mode de représentation, franchement artificiel, peut avoir la valeur d'une découverte, peut constituer une véritable révélation de phénomènes déjà constatés. Ainsi on fait honneur à Ampère d'avoir, non découvert, mais exprimé par une figuration ingénieuse et claire « le mouvement de l'aiguille

1. *Ouv. cité,* p. 203.

aimantée, soumise à l'influence d'un courant électrique ». Ce mouvement était connu depuis quelque temps (expérience d'ŒRSTEDT[1]) ; on avait pu en noter toutes les particularités ; mais ces particularités, on n'avait pu ni les démêler ni les rassembler ; le fait restait obscur, on ne parvenait pas à le concevoir, à s'en faire une *idée* ; on continuait à l'ignorer après l'avoir constaté. Ce fait, AMPÈRE fut le premier à le connaître ; on peut dire qu'il le découvrit parce qu'il réussit à le *faire voir*. La représentation en était malaisée, car « le mouvement change, suivant que le courant est placé au-dessus, au-dessous, à droite, à gauche de l'aiguille ». Comment se reconnaître dans des complications pareilles ? « Par une supposition bizarre, si l'on veut, dit LITTRÉ, mais qui remplit merveilleusement son objet, M. AMPÈRE a levé toutes les difficultés que l'on avait à exprimer les diverses relations du courant et de l'aiguille, et il s'est montré, on peut le dire, aussi ingénieux dans cet artifice que dans la manière de préparer ses expériences. Il faut se représenter le courant électrique comme un homme qui a des pieds et une tête, une droite et une gauche ; il faut en outre admettre que l'électricité va des pieds qui sont du côté cuivre à la tête qui est du côté du pôle zinc, et que cet homme a la face tournée vers

1. ŒRSTEDT développait dans une leçon publique les analogies entre le magnétisme et l'électricité. Au cours de son développement, emporté par la logique du sujet, il s'écrie qu'il n'est pas possible qu'en approchant le courant de l'aiguille, il ne se produise pas un mouvement de l'aiguille. Il fait l'expérience pour vérifier le fait, et la prévision du savant se réalise, à l'émerveillement de son auditoire.

le milieu de l'aiguille. Cela étant ainsi conçu, le pôle austral de la boussole, c'est-à-dire celui qui regarde le Nord, est toujours dirigé à la gauche de la figure d'homme qu'on suppose dans le courant. Rien de plus facile alors que de déterminer, pour chaque position du courant, la position correspondante de l'aiguille et de l'exprimer brièvement et clairement[1]. »

On voit par cet exemple que, dans bien des cas, « savoir c'est se figurer » (Guyau), et que se figurer, ce n'est pas seulement se représenter d'une façon sensible ou visuelle les faits à l'état brut, tels qu'ils sont donnés dans l'expérience, mais en construire et en organiser la représentation.

L'imagination ainsi entendue, comme matériellement visuelle et formellement créatrice, intervient donc déjà dans l'observation. Elle apparaît plus clairement encore dans l'interprétation ou explication des faits. Une théorie qui s'édifie n'est qu'une représentation qui se poursuit et se développe. Ainsi Pasteur, partant de ce principe, successivement établi par Herschell et Biot, qu'il existe un rapport entre la forme cristalline et le sens du pouvoir rotatoire, chercha à se représenter comment les cristaux du paratartrate gardaient la neutralité optique, tandis que ceux du tartrate, chimiquement identique, déviaient à gauche le plan de polarisation. Il approfondit et

1. Littré. Préface de la 2e partie de l'*Essai de la Philosophie des Sciences d'Ampère*, 1843. Paris, Bachelier. Au bonhomme d'Ampère a succédé le tire-bouchon de Maxwell, cf. le schéma de Grasset, *Hypnotisme et suggestion*, p. 8, le schéma de l'aphasie, par Charcot, reproduit par Ballet : *Le langage intérieur*, p. 7. Paris, Alcan, 1888.

précisa la notion de structure cristalline. Les cristaux du tartrate étant hémiédriques, PASTEUR supposa que ceux du paratartrate ne devaient pas l'être, hypothèse fausse, que l'observation devait détruire, mais en la remplaçant. Elle révéla, en effet, cette particularité inattendue que le paratartrate était formé de deux sortes de cristaux, non superposables, l'un étant l'image de l'autre, vu par réflexion dans un miroir, et que ces cristaux, dextrogyre et lévogyre, étant doués de pouvoirs rotatoires égaux, s'annulaient réciproquement, d'où la neutralité optique du système entier. Ainsi, c'est pour avoir médité sur l'architecture des atomes, pour avoir essayé de s'en former une idée claire, systématique et suivie que PASTEUR fut conduit à sa première grande découverte, laquelle logiquement entraîna toutes les autres.

Le savant est donc, à sa manière, un voyant. Il excelle à se figurer les faits de la nature, leur arrangement, leur mode de combinaison et de production. Mais c'est un voyant d'une espèce particulière, dont le raisonnement complète, soutient et dirige les visions. Il n'a point l'imagination qui donne l'être à des fantômes ou à des représentations vaines ; il en a une autre, précisément inverse, mais ni moins riche ni moins féconde, qui consiste à donner une forme représentative à l'être, à faire entrer la réalité dans la pensée. Ce qui caractérise l'imagination en général, c'est la nouveauté, non la vérité ou l'erreur ; de ce point de vue, on peut dire qu'il y a autant d'imagination à découvrir la vérité qu'à forger des fictions.

L'imagination scientifique est donc inventive ou créatrice ; de plus, elle fait usage de représentations

sensibles. Sous ce rapport, elle n'a rien qui la distingue des autres formes de l'imagination.

Où donc réside son originalité ? C'est, d'une part, dans son mode de formation, son processus ou sa loi de développement, de l'autre, dans la nature, aussi bien que le degré, de la croyance qu'elle enveloppe. Étudions-la à ce double point de vue.

II

Le premier besoin de l'esprit est de se représenter les choses. Ce besoin, à l'origine, se satisfait comme il peut. Les choses ne se laissent pas aisément saisir. Il n'arrive guère qu'on tombe d'emblée sur une représentation conforme à la réalité. Faute de savoir constater, on invente. On *se figure* ce qu'on ignore. Mais, comme on sait, toute conception entraîne *naturellement* la croyance à la réalité de son objet. Aux conceptions les plus naïves répondent même les croyances les plus fortes. L'imagination chimérique, première forme de l'appréhension des choses, comporte à la fois un excès d'invention et un haut degré d'illusion. « La foi, c'est-à-dire l'adhésion de l'esprit à une croyance non démontrée, est ici à son maximum. » (Ribot.)

Mais cette foi ne peut se maintenir. Les événements contredisent nos jugements, renversent nos conceptions. L'esprit se retourne alors contre l'imagination qui l'a dupé ; il ne se livre plus aveuglément à ses inspirations ; il se défend ou se retient de les suivre ; il ne la regarde plus comme une prise de possession immédiate de la réalité, il la soumet à la

raison, il s'efforce de l'accorder avec les faits ; il ne la croit plus sur parole, il la contrôle, il lui impose une règle. La réflexion ne tue pas l'imagination, mais elle en dissipe le mirage, en dissociant la conception et la croyance. L'imagination chimérique (ainsi désignée par ses tendances ou par son état ordinaire, mais non d'ailleurs constant et nécessaire), plus exactement, l'imagination spontanée, est la conception tenue d'emblée pour vraie. L'imagination scientifique est la conception affectée, au moins provisoirement, d'un doute, admise, à l'origine, seulement sous bénéfice d'inventaire, demandant, pour être crue, à être établie par le raisonnement ou confirmée par les faits. En un mot, le vulgaire débute par la croyance, le savant par le doute.

Le « doute philosophique » (Cl. Bernard), autrement dit, l'esprit de critique ou d'examen, n'est pas d'ailleurs, comme on le croit d'ordinaire, mortel à l'imagination. Il enraye, il est vrai, la croyance, c'est-à-dire qu'il l'ajourne, la remet à plus ample informé, la surveille et la règle, mais il l'empêche seulement d'être aveugle, il ne l'empêche pas d'être. Quant à la conception (si on admet que le doute est un état d'esprit dont on cherche à sortir), il en favorise indirectement l'essor, il la sollicite à se compléter, à se préciser, à se transformer pour être juste, adéquate et digne d'être crue. Toutes les analyses psychologiques tendent à établir qu'on dépense autant et plus d'imagination pour arriver à se représenter une bonne fois la réalité, telle qu'elle est, que pour la défigurer de cent manières, et que, comparées aux époques de mythes et de légendes, les époques de critique et de

science rigoureuse représentent le luxe, non la pauvreté imaginative.

Enfin, au point de vue même de son développement, l'imagination gagne à savoir ce qu'elle vaut, à se rassurer sur ses écarts possibles par le fait qu'elle en admet la possibilité. Elle est d'autant plus hardie dans ses conceptions qu'elle est plus réservée dans ses jugements. Elle risque d'autant plus volontiers des théories qu'elle les présente comme telles, qu'elle en sait le fort et le faible, qu'elle ne s'en exagère pas la valeur. Le savant puise dans la conscience de son sens critique le droit de spéculer ou d'imaginer à son aise : la conjecture est permise quand elle est sans danger. C'est à quoi se réduit au fond la théorie célèbre de Claude Bernard sur le rôle légitime de l'imagination dans la science.

Il y a donc une relation entre « la *quantité* d'imagination dépensée », l'imagination désignant ici la constructivité et « la nature de la croyance qui accompagne la création imaginative » (Ribot).

Dans la science, cette création s'appelle une hypothèse ; la croyance qui l'accompagne est « provisoire et incessamment révocable », mais peut devenir définitive « après vérification » (Ribot). Mais il y a des degrés dans l'adhésion de l'esprit à l'hypothèse, et, à ce point de vue, M. Ribot distingue trois sortes d'hypothèses : l'hypothèse qui ne prétend aucunement à la vérité, qui n'est qu'une représentation ou figuration des faits, qu'une façon de parler, une comparaison et, si j'ose dire, une métaphore scientifique — l'hypothèse qu'on tient pour l'expression de la réalité, — et, entre les deux, l'hypothèse donnée

pour « une approximation de la vérité : c'est la conception vraiment scientifique » (Ribot).

L'hypothèse figurative, excluant la croyance, est entièrement libre. On ne lui demande que de satisfaire l'esprit, d'être claire, saisissable, frappante, de parler aux sens, de fixer l'attention. On lui passe même des défauts logiques : comparaison n'est pas raison. Quelque imparfaite et arbitraire qu'elle soit, on l'emploie sans scrupule « pour son utilité didactique », comme « procédé simple et commode d'exposition ». Quel physicien se priverait de ces « expressions convenues et admises auxquelles on n'attribue aucune valeur explicative » : molécules, atomes, fluides électriques ? Quel chimiste répugnerait à parler de cohésion, d'affinité, etc. Quand on ignore le vrai mode de production des faits, on aime du moins à s'en représenter un vraisemblable, ou simplement, à la rigueur, possible. On préfère, dit Ribot, « un simulacre de connaissance à une absence totale. L'imagination remplit une fonction de suppléance : elle substitue une *solution* subjective, conjecturale (le mot est trop fort, *représentation* serait plus juste) à une solution objective, rationnelle[1] ». Ainsi entendue, elle joue un rôle considérable dans les sciences, et d'autant plus grand que les sciences sont moins avancées. Il est, en chaque science, des faits obscurs qui ont donné lieu à des hypothèses sans nombre. Ainsi, en psychologie, la mémoire a été représentée tour à tour comme la persistance des traces cérébrales, laissées par le passage des esprits animaux (ou du fluide

1. *Ouv. cité,* p. 202.



nerveux) et favorisant le retour de ces esprits (DESCARTES, MALEBRANCHE) — comme la propriété qu'aurait le cerveau de garder les sensations à la façon dont le phosphore garde les impressions lumineuses (LUYS) — comme un enregistrement des sensations dans le cerveau, analogue à celui des vibrations sonores sur la plaque phonographique (DELBŒUF, GUYAU) — comme un phénomène d'aimantation (SOLLIER), etc. Les théories sociologiques ne sont souvent de même que des métaphores développées (exemple : la société-organisme). La biologie, par ses hypothèses sans cesse renouvelées, jamais définitives, sur les éléments nerveux, leur forme, leur structure, leur arrangement, leur mécanisme, par d'autres encore, comme la phagocytose, apporte sa contribution à ce qu'on a appelé « la mythologie scientifique ». Mais c'est dans la métaphysique, quoiqu'elle s'en défende, que triompherait cette forme d'imagination. Là l'hypothèse s'impose par l'impossibilité de savoir ; elle se développe librement, étant sans contrôle, invérifiable ; elle se soutient d'elle-même, *mole sua stat,* se défend par sa beauté constructive et expressive, par sa largeur, sa fécondité apparente (elle paraît expliquer ce qu'elle embrasse), son art logique. Elle est une conception de l'ensemble des choses, d'ailleurs légitime, en tant qu'elle se donne pour telle, illusoire et trompeuse seulement quand elle s'érige en dogme, et prétend atteindre l'être même des choses, la réalité absolue.

Donc l'esprit scientifique fait à l'imagination sa part ; il lui reconnaît le droit de former des hypothèses, même fictives, il lui retire seulement celui de prendre ces hypothèses pour la réalité ; il laisse le

champ libre à la conception, et se contente de resserrer en de justes limites le champ de l'affirmation. Malheureusement l'esprit franchit bientôt, par une pente naturelle, la ligne de séparation qu'on établit, au nom de la logique, entre la conception et le jugement. On commence par déclarer qu'on présente une simple vue des choses, on finit par croire, on se laisse aller à dire qu'on a trouvé l'expression de la réalité même. On se persuade insensiblement que les choses sont telles que l'imagination les présente, et que le monde s'organise sur le plan des constructions de l'esprit. Une conception ingénieuse et brillante est prise pour une explication, une comparaison suivie, pour une preuve véritable et solide. La fiction, chassée de la science, y rentre ainsi par surprise. Les métaphysiciens ne sont pas les seuls qui vivent dans l'enchantement de leurs rêves invérifiés. La science a aussi ses illuminés, ses croyants, divisés en Écoles, autant dire en Églises ou en sectes. En veut-on une preuve ? « Prenons l'hypothèse de l'évolution. Il n'est pas besoin de rappeler sa haute portée philosophique et l'immense influence qu'elle exerce sur presque toutes les formes de la connaissance humaine. Néanmoins elle reste encore une hypothèse. Mais, pour beaucoup, elle est un dogme indiscutable et intangible, élevé bien au-dessus de toute controverse. Ils l'acceptent avec la ferveur intransigeante des croyants : nouvelle preuve de la connexion essentielle entre l'imagination et la croyance ; elles croissent et décroissent *pari passu*[1]. »

1. Ribot. *Ouv. cité*, p. 203.

Les hypothèses représentatives dégénèrent ainsi en hypothèses explicatives non fondées. Aussi en est-on venu à se défier de l'imagination dans la science, et, par réaction contre ses excès, à la proscrire, comme Bacon et Newton, d'une façon absolue. Mais il est plus aisé d'excommunier l'imagination en principe que de l'exclure en fait. Elle a d'ailleurs son rôle nécessaire. Elle est l'âme de la découverte. Sans doute elle n'a point place dans la science achevée, celle-ci étant faite de vérités démontrées, non de conjectures. Mais c'est par elle que la science se fait : une démonstration n'est qu'une conjecture vérifiée. On ne saurait, à ce point de vue, exagérer son rôle.

« C'est, dit très bien M. Ribot, l'imagination qui *invente,* qui fournit aux facultés rationnelles leur *matière,* la *position* et même la *solution* de leurs problèmes. Le raisonnement n'est qu'un moyen de contrôle et de justification ; il transforme l'œuvre de l'imagination en conséquences acceptables et logiques. Si l'on n'a préalablement imaginé, la méthode est sans but et sans emploi, car on ne peut raisonner sur le pur inconnu. Lors même qu'un problème semble marcher tout seul vers la solution par le seul effet du raisonnement, l'imagination intervient sans cesse sous la forme d'une succession de tâtonnements, d'essais, de conjectures, de possibilités qu'elle propose. La fonction de la méthode, c'est d'en déterminer la valeur, d'accepter ou de rejeter[1]. »

L'imagination a donc un rôle capital dans la science, non sans doute dans la science achevée qui

1. *Ouv. cité,* p. 204.

n'a plus qu'à s'apprendre, mais dans celle qui reste à découvrir, qui s'établit et se fonde. Elle ne figure pas seulement, ainsi qu'on l'a dit, dans les sciences non encore constituées et qui cherchent leur voie, comme l'astrologie, l'alchimie, ou encore imparfaites, comme la sociologie ; elle n'est pas seulement l'aube poétique de la science, ou, d'un mot, la prescience ; elle est encore l'esprit même de la science, le principe de sa formation et de ses progrès, son « idée directrice ou organisatrice » (Cl. Bernard). Il est vrai seulement qu'elle a ses caractères propres : elle est sobre, sévère dans ses conceptions ou constructions, et réservée autant que ferme et assurée dans ses affirmations.

D'où vient cependant que, tandis que les sciences *embryonnaires* « fourmillent d'hypothèses qui se succèdent, se contredisent, se détruisent » (Ribot), les sciences constituées et développées paraissent de moins en moins l'œuvre de l'imagination ? C'est que, si, en un sens, on est d'autant plus à l'aise pour risquer des hypothèses qu'on n'en est point dupe, en un autre, on est mal disposé à forger des hypothèses auxquelles on ne croit pas. On ne se met pas en frais d'invention pour rien. L'hypothèse serait rejetée aussitôt que formée si elle n'impliquait pas une croyance au moins provisoire. Le savant ne s'y arrête qu'autant qu'il la juge légitime et qu'il a l'espoir d'en établir la vérité. C'est la foi en la preuve pressentie et devinée qui suscite les recherches, qui tend et soutient l'effort inventif.

Mais, tandis que la foi aveugle s'établit d'emblée, la foi scientifique est difficile à réaliser. Elle n'est

point gratuite ; elle précède la preuve, mais, loin de la récuser, elle va au-devant, la provoque, l'appelle. Avant même d'être prouvée, elle est déjà fondée. Elle naît dans l'esprit à l'occasion des faits. C'est un fait nouveau ou c'est une analogie avec des faits connus qui met le savant sur la voie de l'hypothèse. Ainsi Haüy laisse tomber un morceau de spath d'Islande, ramasse une des lamelles brisées et entrevoit le principe de la cristallisation.

Il est rare toutefois que l'hypothèse jaillisse ainsi heureusement au contact des faits. Il ne se présente guère de faits nouveaux ; il en surgit moins encore à point nommé pour provoquer ou éclairer les conjectures des savants. Ces conjectures sont le plus souvent des vues générales, issues de longues et patientes observations de détail, ou des conséquences éloignées qu'un raisonnement approfondi tire de faits ou de théories connus. Il arrive même souvent que, par une sorte de fatalité malencontreuse, l'expérience se refuse à confirmer les hypothèses les mieux fondées. Ainsi Newton, ayant observé dans des corps, comme l'huile, les résines, une relation entre le pouvoir réfringent et la combustibilité, supposa que le diamant et l'eau, doués d'un grand pouvoir réfringent, devaient être aussi combustibles, ou renfermer au moins un élément combustible. Hypothèse qui ne devait être vérifiée que beaucoup plus tard, et qui aurait été sans doute dédaignée et oubliée, si elle ne s'était produite sous les auspices d'un si grand nom. On sait qu'il s'en fallut de peu que le même Newton n'abandonnât son hypothèse de la gravitation, « le résultat de ses calculs ne s'accordant pas avec les observations ».

Il la reprit après plusieurs années, « ayant obtenu de Paris la mesure exacte du méridien qui lui permit de vérifier sa conjecture[1] » (Ribot).

Lorsqu'une grande découverte se produit, dans les sciences physiques aussi bien que mathématiques, par exemple celle des rayons X, comme celle du calcul infinitésimal, on observe presque toujours qu'elle était depuis longtemps dans l'air, qu'elle s'était présentée à l'esprit de plusieurs savants à la fois ; on ne sait même souvent à qui en attribuer la paternité ; c'est la preuve qu'il en faut faire honneur à la puissance logique au moins autant qu'au hasard des expériences.

La véritable hypothèse, l'hypothèse de génie, est d'ailleurs autre chose qu'une simple indication de l'expérience saisie par l'esprit, elle est une création de l'esprit, elle est *a priori*. Mais elle ne l'est que partiellement et provisoirement. Le savant ne quitte un moment l'expérience que pour y revenir. En un sens, il ne s'arrête point à l'hypothèse, il ne s'y attache que pour le mouvement et la direction qu'elle imprime à la pensée. Il la prend pour point de départ de ses déductions et expériences ; il ne l'adopte point, il l'essaie seulement ; il s'en fait provisoirement un guide ; il l'emploie comme moyen d'orientation ou procédé de recherche.

Il laisse aller son imagination comme on lâche la corde à un ballon captif, sûr de la ramener toujours à temps. Il se plaît à suivre jusqu'au bout l'élan de sa pensée, à dépasser ce qu'il sait, à deviner ce qu'il

1. *L'Imagination créatrice*, p. 207.

ignore. Ses rêves l'enchantent par l'horizon qu'ils lui ouvrent ; il leur donne toute leur ampleur, il les étend jusqu'aux limites du possible, il en tire toutes les conséquences, il en épuise la fécondité. Ainsi Pasteur, ayant établi la loi de dissymétrie moléculaire, entrevoit et rêve une extension universelle de cette loi. « Je crois, écrivait-il, à une *influence cosmique dissymétrique* qui préside naturellement, constamment à l'organisation moléculaire des principes immédiats nécessaires à la vie, et qu'en conséquence les espèces des règnes de la nature sont dans leur structure, dans leurs formes, dans la disposition de leurs tissus, en relation avec les mouvements de l'univers. » Il fait des projets d'expériences pour mettre cette force cosmique en lumière. « S'ils aboutissaient, je ne désespérerais pas, dit-il, d'arriver par là à une modification très profonde, très imprévue, extraordinaire des espèces animales et végétales [1]. »

De telles hypothèses stimulent chez le savant l'ardeur de la recherche. Elles sont le roman de sa vie, elles en éclairent l'histoire. L'œuvre d'un savant, à ne la juger que par les résultats obtenus, pourrait avoir sa grandeur, mais manquerait d'harmonie et de beauté ; elle n'aurait même pas tout son sens. Pour en saisir la portée, l'ordonnance logique, il faut remonter à l'hypothèse dont il est parti, à son « idée-maîtresse, idée directrice de Cl. Bernard centre d'attraction et d'impulsion qui vivifie tout le travail, principe d'unité, sans lequel nulle création n'aboutit » (Ribot).

1. Cité par Vallery Radot dans son livre sur Pasteur.

Mais en même temps qu'il développe son hypothèse, le savant la contrôle, en détermine la valeur. A mesure que se déroule sa pensée, il la juge et la redresse. Il assure tous les pas de sa marche en avant. Chez lui le besoin de certitude est égal au désir de savoir. Toute idée réclame et suscite sa preuve. L'imagination intervient dans la discussion et la vérification comme dans l'invention et le développement de l'hypothèse. Elle suscite « dans les sciences de raisonnement, les procédés ingénieux de démonstration, les stratagèmes pour tourner et résoudre les difficultés, — dans les sciences expérimentales, les procédés de recherche, de contrôle » si remarquables par exemple chez un Fabre (*Souvenirs entomologiques*) un Darwin (voir notamment le *Traité de la formation de la terre végétale par les vers*). Elle trouve enfin « les détails, les additions, corrections, perfectionnements[1], » qui constituent le degré inférieur de l'invention (Ribot).

Mais dans la vérification de l'hypothèse, l'imagination scientifique travaille en quelque sorte contre elle-même. Elle n'apparaît plus, son œuvre accomplie. La vérité qu'elle découvre, au prix parfois de tant de patience et de génie, semble, la preuve faite, s'imposer toute seule et se dresser d'elle-même. La facilité, avec laquelle désormais on la comprend, dérobe la grandeur de l'effort par lequel on l'a trouvée. C'est le signe du grand art de se dissimuler toujours.

Il y a une autre raison encore pour que le rôle de

1. *L'Imagination créatrice*, p. 208.

l'imagination dans les sciences nous échappe. C'est que le savant ne livre pas le secret de sa pensée, passe sous silence ses travaux préparatoires, ses conjectures et ses doutes, dédaigne d'exposer ce qu'il n'a pu démontrer. Le souci, mieux encore, l'habitude de l'exactitude et de la rigueur, lui interdit le faux zèle, les affirmations prématurées, les promesses imprudentes, les indiscrétions de tout ordre. Dans son esprit au reste, les idées ne s'établissent vraiment et ne prennent corps que lorsqu'elles sont vérifiées.

L'imagination scientifique est donc réellement fort restreinte, si l'on ne tient compte que des idées auxquelles l'esprit ajoute définitivement foi. En effet, peu d'idées relativement trouvent grâce devant l'esprit rigoureux du savant, peu d'hypothèses sont en état de subir victorieusement, et d'une façon complète, la double épreuve du raisonnement et des faits.

Elle est fort restreinte encore, à ne considérer que les conceptions prises en elles-mêmes ou en dehors de l'adhésion qu'elles rencontrent. Dans ces conceptions en effet, la part d'invention pure ou de conjecture est réduite au minimum. La loi qui gouverne l'imagination scientifique, ou l'idéal qu'elle poursuit, est la loi du moindre effort. Ce qui frappe dans l'explication préscientifique des phénomènes naturels, c'est la végétation parasitaire des principes : causes surnaturelles, idoles métaphysiques et entités verbales. En regard de cette interprétation imaginaire, l'explication scientifique paraît être la réalité simplement saisie, les phénomènes mis à nu. La science fait une économie de principes. Elle n'évite

pas les hypothèses, mais, entre celles qui s'offrent, elle choisit toujours la moins onéreuse. Le principe que Dieu ou la nature agit toujours par les voies les plus simples a été contesté, et peut l'être ; on y oppose ce que Leibniz appelle « l'immense subtilité des choses ». Mais il échappe à la critique, si on lui donne son vrai sens, si on le considère comme une disposition subjective, comme la tendance, la loi ou la forme de l'imagination scientifique: C'est ce qu'on exprime encore en disant que l'élégance des méthodes ou des démonstrations consiste dans la voie la plus droite et la plus courte pour aller au vrai.

Enfin la science, en tant qu'explication des choses, peut être définie la réduction du complexe au simple. En effet, elle consiste essentiellement, d'une part, à « identifier un certain nombre de sujets différents (par exemple l'eau, l'air, le verre, les minéraux cristallins) par quelque trait commun, à saisir et à considérer ce trait (ici la transparence et le pouvoir réfringent) comme un sujet distinct de pensée » (Bain) — de l'autre, à saisir des rapports entre les notions simples ainsi formées (exemple : la loi de Descartes : les sinus des angles d'incidence et des angles de réfraction sont dans un rapport constant dans le même milieu ou dans la même substance). En d'autres termes, les conceptions scientifiques se forment et s'ordonnent exclusivement selon des lois d'association à base objective (ressemblance et succession causale), d'une part ; selon des rapports logiques, rigoureux, comme les rapports mathématiques, de l'autre. Elles sont donc plus sobres et plus sévères que les créations esthétiques, lesquelles se conforment, naturellement et

nécessairement aussi, à la raison et aux lois physiques, mais se déroulent en outre selon la logique des sentiments qui déroute, complique et embrouille les choses.

D'une façon générale, l'imagination paraît donc, dans la science, réduite au minimum. D'abord elle est tenue en défiance ; elle n'emporte l'adhésion que lorsqu'elle a reçu la confirmation des faits. Ensuite elle s'exerce dans des limites étroites, elle a un champ d'action rigoureusement défini ; elle vise exclusivement l'explication objective des faits. Mais pour rendre justice à l'imagination scientifique, il faut tenir compte de son originalité, la prendre telle qu'elle est, ne perdre point de vue sa tâche, et se garder de la juger selon les règles de l'imagination esthétique. Il faut aussi, au lieu de la chercher directement dans la science achevée, où elle n'apparaît plus, l'induire de la science comme la cause de l'effet, ou l'ouvrier de l'œuvre. L'imagination paraît absente de la science. C'est elle pourtant qui crée la science, pose les questions, entrevoit les solutions, organise la recherche, institue la preuve. C'est elle encore qui crée et développe cette discipline rigoureuse, cet esprit scientifique qui est la condition du succès dans l'œuvre entreprise : l'explication objective des choses. La science est donc un des produits les plus remarquables de l'imagination humaine, et l'imagination scientifique est elle-même une des formes les plus élevées, un des tours les plus originaux de l'esprit humain.

CHAPITRE XI

L'IMAGINATION ESTHÉTIQUE

I. — Sa première forme est l'animisme universel, comprenant l'anthropomorphisme et le fétichisme : les forces de la nature conçues à l'image des volontés humaines, ou, inversement, les volontés et passions humaines, à l'image des forces de la nature. — Le sentiment ne peut s'exprimer directement : il a pour signes des objets, ou des images sensorielles, ayant avec lui des rapports de contiguïté ou d'analogie. — De là le *symbolisme*, avec ses illusions, entre autres, mythologique : *nomina, numina*.

II. — L'imagination artistique. — L'art suscite et exprime indirectement les émotions à l'aide d'images sensorielles. — *a*) Correspondance exacte de l'imagination sensorielle et de l'imagination affective : art parfait. — *b*) Prédominance de l'imagination sensorielle sur l'imagination affective : l'art parnassien, ne suscitant plus d'émotions, réduit à l'habileté technique, brillant exclusivement du vain éclat des images (sensorielles). — *c*) Prédominance de l'imagination affective sur l'imagination sensorielle. « L'imagination diffluente » de Ribot. — Son expression parfaite : la musique. — Son expression imparfaite : les arts plastiques. — Le *symbolisme* contemporain, curieuse tentative pour ôter aux mots toute signification, toute propriété autre que celle « d'émouvoir ». — Intérêt réel du but poursuivi, infériorité des moyens employés. — L'art parnassien et l'art symbolique expriment les tendances essentielles et inverses de l'art.

III. — L'art est-il un *jeu* ? Oui, en ce sens qu'il consiste à se détacher de la réalité, à réduire les choses à l'état de pures

apparences. — Non, en ce sens qu'il impliquerait un doute de l'esprit au sujet de la réalité de ses créations. — Un tel doute se produit sans doute, mais à la réflexion, après coup, non au moment de l'inspiration. — L'illusion esthétique : ses conditions, sa nature, sa plénitude. — L'idéal artistique se substitue à la réalité et la fait évanouir. — Fausse conception de l'art, d'après laquelle art voudrait dire artifice ; illusion esthétique, mensonge voulu.

L'imagination esthétique, au sens le plus général du mot, est la représentation *subjective* des choses, leur interprétation du point de vue du sentiment (αἴσθησις) et de la volonté, qui est le point de vue essentiellement humain. Elle s'oppose à l'imagination scientifique ou représentation des choses telles qu'elles sont en elles-mêmes.

Le savant raisonne ainsi : Qu'importent les qualités par lesquelles les choses m'affectent ? C'est de leur être propre qu'il s'agit, et de ce qu'elles sont entre elles, non par rapport à moi. Et l'artiste au contraire : Que m'importent les choses elles-mêmes ? Je ne m'intéresse qu'aux sentiments qu'elles me font éprouver.

A vrai dire, ces tours d'esprit différents sont toujours momentanés. Ils se produisent alternativement en nous. Même ils ne se chassent jamais entièrement ; ils ne se rencontrent point à l'état pur, ils empiètent à quelque degré l'un sur l'autre.

Supposons cependant que le premier existe seul ou d'une façon prépondérante, et essayons de le définir.

Le tour d'imagination esthétique semble être le plus naturel à l'homme ; il apparaît le premier, et il se montre le plus envahissant. PASCAL parle de géomètres qui ne sont que géomètres, gens à vous

« prendre pour une proposition » ; l'espèce n'en est pas sans doute inconnue ; elle est plus rare pourtant que celle des poètes toujours poètes, des hommes éloquents toujours éloquents, des personnes vouées au langage tragique ou comique, ou, plus simplement, des personnes sentimentales, incapables de s'abstraire de leur passion dominante.

L'imagination esthétique (et par là on entend, au sens étymologique et propre, celle qui consiste à projeter sur toutes choses les sentiments humains) a pris à l'origine des sociétés un développement extraordinaire, que nous allons étudier dès l'abord, à titre de phénomène grossissant ou d'échantillon typique.

I

L'homme primitif « anime tout, suppose dans tout ce qui vit et même dans l'inanimé des désirs, passions et volontés, analogues aux nôtres, agissant comme nous en vue de certaines fins ». C'est là, dit M. Ribot, un état d'esprit « incompréhensible pour l'homme adulte et civilisé ». Faut-il donc attribuer à l'humanité primitive un éclat, une naïveté et une fraîcheur d'imagination aujourd'hui perdus ? C'est l'hypothèse de Renan, retour à l'antique conception de l'âge d'or : *novitas florida mundi* ! Mais de même qu'on n'explique plus les faits géologiques anciens que par les lois qui régissent les phénomènes actuels, on ne peut scientifiquement expliquer l'imagination humaine aux premiers âges que par analogie avec celle qui fleurit aujourd'hui.

C'est parce que l'homme se borne à *sentir*, et ne s'applique pas véritablement à *connaître* les choses, qu'il les absorbe en lui ou qu'il se fond en elles, qu'il ne s'en sépare pas, au moins nettement. Intellectuellement, aussi bien que moralement, il a un égoïsme inconscient et naïf, il est plein de lui-même, il se mire dans les choses, il y cherche, il y croit retrouver son image. Il prête aux forces de la nature, aux éléments ses sympathies et antipathies, ses appétits, ses désirs, ses répulsions. Il peuple ainsi le monde de volontés bienfaisantes ou redoutables, de divinités, de génies, d'âmes, d'esprits, d'êtres, en un mot, formés à sa ressemblance. Cette projection de l'âme humaine sur les choses n'est pas si extraordinaire qu'on ne la retrouve aujourd'hui par exception, à l'état constant, prolongé et suivi, sous une forme cultivée et développée, chez des poètes, comme Hugo (elle s'appelle alors la faculté mythologique[1]) et à l'état transitoire, sous une forme atténuée et élémentaire, chez tout le monde. « Le moins poétique des hommes dit (en effet) qu'une campagne est riante ou sévère, triste ou gaie, qu'il faut hâter des fruits trop paresseux et faire la guerre aux branches gourmandes, que l'aiguille d'une boussole est affolée, que le feu lèche et dévore, que le vent gronde ou soupire, que la terre est en amour ou la mer en fureur[2]. » Encore ne sont-ce là que des images consacrées, qui pourraient être regardées à la rigueur comme des phénomènes de survivance ou d'imita-

1. Voir Renouvier : *V. Hugo*.
2. Cherbuliez. *L'Art et la Nature*, p. 101 et suiv.

tion ; il faut ajouter que chacun forme pour son compte des images semblables et a sa mythologie personnelle.

Ce qu'on appelle le fétichisme ne se sépare point de l'anthropomorphisme, n'en est qu'une forme dérivée. Il ne faut pas en effet charger l'esprit humain, lui attribuer une dose d'absurdité plus forte que celle qu'il peut naturellement porter. « L'homme, quoi qu'on en ait dit, remarque judicieusement CHERBULIEZ, n'a jamais adoré le soleil, la lune, la terre, la pluie et le beau temps ; si ses divinités n'avaient pas été des âmes, à quoi bon leur rendre un culte ? La prière et les sacrifices servent à agir sur des volontés terribles, mais muables, à conjurer des colères qu'apaisent les flatteries et les offrandes. L'homme a toujours tenu ses dieux pour des puissances surnaturelles, *mais semblables à lui,* et auxquelles la nature fournissait un corps[1]. » Même le fétiche n'est

1. CHERBULIEZ. *L'Art et la Nat., ibid.* C'est ce que confirme l'observation suivante : « A côté de chaque village on trouve dans le Baol sénégalais un arbre fétiche autour duquel se dressent des pilons à couscouss qui représentent les dieux lares du village. C'est avec raison que je dis *représentent* et non pas *sont,* car nos fétichistes insistent bien sur ce point : que leurs dieux sont des esprits qui voient tout, et que l'on ne peut voir, et que les pilons ne sont que des intermédiaires de convention entre l'homme et la divinité.

Dans cet ordre d'idées un spahi sénégalais disait à un de ses officiers : Il ne faut pas se moquer de nous, en disant que nous adorons un arbre, un pilon à couscouss. L'arbre, pour moi, c'est comme l'église de Dakar pour toi, et le pilon en bois comme la grande croix en bois qui est au fond de l'église. Tu n'adores pas le bois et la pierre ; moi, c'est la même chose » (*Petit Journal,* 23 septembre 1902).

pas nécessairement l'enveloppe matérielle du dieu ; il peut être, et, selon toute vraisemblance, il est simplement, au moins à l'origine, le signe mnénomique, le point d'appui ou le clou, de la représentation du dieu. Suivant une théorie exposée plus haut, il faut à notre esprit, *a fortiori* à celui du sauvage, quelque chose de matériel pour fixer ses images flottantes.

Le fétichisme ainsi conçu comme proche parent, et, pour suivre la comparaison, comme fils, non comme ancêtre (ainsi que le suppose à tort A. Comte) de l'anthropomorphisme, s'explique d'autant plus aisément que, lorsque l'esprit n'éprouve pas de répugnance à assimiler les choses à l'homme, il n'en éprouve pas davantage, et pour les mêmes raisons, à assimiler l'homme aux choses.

C'est un fait bien connu que l'imagination, celle du civilisé aussi bien que celle du sauvage, voit dans les volontés ou les passions humaines des puissances élémentaires et aveugles comme celles de la nature. « Elle considère nos amours comme des forces aussi fatales que la gravitation des astres. Elle compare nos fureurs au tumulte des vents, à des orages, à des tempêtes ; elle voit des éclairs dans les yeux d'un homme qui se fâche, et, quand il parle, elle se figure qu'il tonne[1]. »

L'imagination, en un mot, paraît être panthéistique de sa nature. Elle « n'admet pas qu'il y ait deux mondes : l'un gouverné par des lois naturelles, l'autre, par les lois de l'esprit. La nature et la vie hu-

1. Cherbuliez. *Ouv. cité, ibid.*

maine sont, pour elle, deux formes du même univers, de la même nature [1]. »

Plus exactement, l'imagination ne se pique point de philosophie. En réalité, elle n'est pas plus panthéistique, parce qu'elle exprime la nature en fonction de l'esprit ou l'esprit en fonction de la nature, qu'elle n'est matérialiste, parce qu'elle donne une forme sensible à ses représentations. Mais elle ne peut évoquer ou du moins exprimer directement les émotions. Elle prend donc un détour. Elle évoque les personnes, les objets auxquels les émotions se rapportent, les circonstances de temps et de lieu dans lesquelles elles se produisent ou qui les rappellent. Elle fait appel à des associations d'idées, elle est symbolique. Or une émotion donnée, par exemple la crainte respectueuse, l'adoration, est indépendante de l'objet qui l'a une fois provoquée, à plus forte raison des circonstances dans lesquelles elle a été ressentie, en ce sens qu'elle peut être ressentie dans d'autres circonstances, provoquée par d'autres objets.

De plus les émotions peuvent être générales aussi bien que les idées, il y a des « abstraits émotionnels » (Ribot). Les émotions de ce dernier genre sont artificiellement représentées, l'étant par les objets particuliers, par les circonstances particulières, auxquels ils sont associés, et ne pouvant l'être autrement, et ces objets, ces circonstances étant en outre pris pour signes représentatifs en raison de contiguïtés accidentelles, ou d'analogies vagues, lointaines, parfois cherchées, subtiles, toujours personnelles.

1. Cherbuliez : *Ouv. cité, ibid.*

L'imagination esthétique, ou affective, use donc d'un langage, et d'un langage nécessairement imparfait qui défigure, matérialise et particularise les sentiments. Le sentiment ne peut se maintenir devant la pensée ou ne s'y maintient pas sans peine. Il se pose et a besoin de se poser sur un objet ou une image sensible, qui en devient le signe mnémonique et évocateur. Mais cet objet subsiste, quand le sentiment s'évanouit ; il demeure le même, quand le sentiment évolue et se transforme ; à la fin, il ne remplit plus ou remplit mal sa fonction première ; il n'exprime plus le sentiment ou l'exprime à faux. C'est ce qui se produit en particulier dans le cas de l'anthropomorphisme. Un objet, destiné à rappeler une émotion religieuse, devient un objet sacré ou fétiche. Il s'empreint du sentiment qu'il évoque ; il l'absorbe en lui. Le signe se substitue à la chose signifiée. La mythologie est, comme on l'a dit, une maladie du langage : *nomina numina.*

L'anthropomorphisme qui paraît, à première vue, une forme brillante de l'imagination esthétique (affective), accuse donc en réalité l'impuissance de cette imagination, d'abord à se créer un langage adéquat, ensuite à interpréter exactement le langage imparfait qu'elle s'est donné.

On peut conclure de là que l'imagination esthétique, en général, est naturellement sujette, sinon fatalement vouée, à de pareilles erreurs, revêt nécessairement une forme sensible, autrement dit, est dans la dépendance forcée de l'imagination sensorielle ou imagination proprement dite, et ne peut évoquer ou suggérer les sentiments qu'à l'aide de représentations

sensibles, créées et employées avec plus ou moins d'art et de bonheur. Les matériaux qu'elle met en œuvre sont, d'une part, les sentiments, de l'autre, les images sensorielles, représentatives des sentiments. La forme que revêtent ces matériaux est complexe en raison de leur diversité même : les sentiments, en effet, ont leurs associations propres, les images sensibles, les leurs, et ces deux courants d'association se rencontrent, se mêlent, et se confondent. Au point de vue de la méthode, c'est donc bien à tort que l'imagination esthétique est communément prise pour l'imagination en général, et étudiée uniquement ou de préférence à toute autre, car elle est justement la plus difficile à pénétrer, en raison de la complexité de sa nature et de la variété de ses formes.

II

Nous allons maintenant l'étudier dans l'art qui est sa plus haute expression. L'art est une source d'émotions. C'est là sa raison d'être, sa destination première. Les différents arts ne sont que des moyens divers, plus ou moins appropriés et heureux, plus ou moins riches, développés et puissants, de susciter et d'exprimer les sentiments. L'art le plus parfait paraît être le plus émotif. Mais le plus émotif paraît devoir être aussi, et par là même, le plus représentatif, l'image sensorielle la plus vive suscitant naturellement l'émotion la plus forte. En fait, « s'il arrive, dit Ribot, que les deux éléments sensoriel et affectif soient d'égale puissance ; s'il y a à la fois la vision in-

tense, adéquate à la réalité, et l'émotion profonde, la secousse violente ; alors surgissent des imaginatifs hors ligne, comme SHAKESPEARE, CARLYLE, MICHELET[1]. »

Considérons d'abord l'art à son apogée, supposons réalisé l'accord parfait de la sensibilité la plus vive et de la représentation la plus brillante, autrement dit de l'imagination affective et sensorielle, portées au plus haut degré.

Les représentations seront alors des images sensibles, non des idées abstraites, et des images sensibles, pleines de relief et d'éclat, saisissantes, vives, emportées dans un mouvement fougueux, ne laissant pas à l'esprit le temps de se reprendre pour les discuter et les juger, mais le captivant, le subjuguant, le tenant sous le charme, en un mot des « métaphores accompagnées d'une sorte de folie impétueuse » (TAINE), non des comparaisons simplement justes, calculées et froidement déduites.

« Voyez par exemple ces vers :

Regrettez-vous le temps où d'un siècle barbare
Naquit un siècle d'or plus fertile et plus beau ?
Où le vieil univers fendit avec Lazare
De son front rajeuni la pierre du tombeau ?
Regrettez-vous le temps où nos vieilles romances
Ouvraient leurs ailes d'or vers leur monde enchanté ?
Où tous nos monuments et toutes nos croyances
Portaient le manteau blanc de leur virginité ?
Où, sous la main du Christ, tout venait de renaître ?
Où le palais du prince et la maison du prêtre,
Portant la même croix sur leur front radieux,
Sortaient de la montagne en regardant les cieux ?

1. L'*Imagination créatrice*, p. 154.

Où Cologne et Strasbourg, Notre-Dame et Saint-Pierre,
S'agenouillant au loin dans leurs robes de pierre,
Sur l'orgue universel des peuples prosternés,
Entonnaient l'hosannah des siècles nouveau-nés!
Le temps où se faisait tout ce qu'a dit l'histoire,
Où sur les saints autels les crucifix d'ivoire
Ouvraient des bras sans tache, et blancs comme du lait?
Où la vie était jeune, — où la mort espérait?

« Il y a évidemment dans tout ce passage une sorte d'*hallucination admirable.* De là une puissante cause d'émotions. Car la puissance émouvante d'une idée ou d'une image est en raison, non seulement de la grandeur de l'objet qu'elle représente, mais *de l'intensité avec laquelle elle se produit, et de la force de l'attention qu'elle excite*[1]. »

Les images qui se déroulent dans cette page poétique n'ont pas seulement la splendeur, la force et l'éclat, toutes beautés sensibles. Elles dégagent encore le charme souverain de l'émotion. Elles surgissent toutes à l'appel d'un même sentiment : le pieux et mélancolique regret que cause à nos âmes désenchantées la vision éblouissante et ravie des siècles de grandeur et de foi. C'est ce sentiment qui commande le cours des images, qui en détermine la nature et le choix. Mais, au fait, est-ce l'exaltation du sentiment qui produit la magnificence des images? Est-ce la magnificence des images qui soulève l'âme et suscite l'émotion? On ne sait, tant la fusion est intime. Ce qui est certain, c'est qu'à l'illusion ou hallucination continue, engendrée par le mouvement rapide et

1. Taine. *De la Volonté*, fragm. inédits. *Revue phil.*, 1900, XI, p. 450.

l'éclat des images, répond une émotion grandissante, qui, pour être d'ordre purement poétique ou lyrique, ne laisse pas d'être réelle et poignante, et qui, aussi bien que l'émotion tragique, quoique d'une autre sorte, « vous serre le cœur dès son commencement, vous laisse à peine, dans tout son progrès, la liberté de respirer et le temps de vous remettre » (La Bruyère), ou ne s'apaise un moment que pour reparaître plus forte.

En résumé, l'imagination infuse à toutes ses créations ou représentations la vie sensible et la vie du sentiment. Elle « matérialise l'abstraction, lui donne un corps, la fait chair et os » et au corps ainsi formé elle prête, non seulement « la vie », mais encore « les désirs et les passions » (Ribot). Elle est le souffle divin, l'âme au sens complet du mot, le principe de la vie et de la pensée, *anima* et *animus*.

Mais l'union intime et harmonieuse de l'imagination esthétique et de l'imagination sensorielle, caractéristique de l'art parfait, ne se rencontre guère. Presque toujours il y a prédominance de l'une sur l'autre. Deux cas donc se présentent : celui de la prédominance de l'image sur le sentiment, celui de la prédominance du sentiment sur l'image.

III

Examinons le premier. Il constitue une forme d'art particulière, la virtuosité, et vient à l'appui d'une théorie particulière de l'art, la théorie du jeu. Dire que l'image l'emporte sur le sentiment, c'est

dire qu'elle est recherchée pour elle-même, pour sa beauté sensible, en dehors du sentiment ou de la pensée qu'elle exprime, et n'en exprimât-elle point. Poussons jusqu'au bout cette tendance, érigeons-la en loi, nous avons « la doctrine des Parnassiens qui se résume dans la formule : forme impeccable et impassibilité ». Cette doctrine, Gautier la développe ainsi : « Les mots ont, *en eux-mêmes et en dehors du sens qu'ils oppriment, une beauté et une valeur propres,* comme des pierres précieuses qui ne sont pas encore taillées et montées en bracelets, en colliers et en bagues ; ils charment le connaisseur qui les regarde et les tire du doigt dans la petite coupe où ils sont mis en réserve[1]. » Qu'est-ce à dire, sinon que l'imagination sensorielle peut bien se suffire à elle-même, et ne tire point uniquement sa valeur du sentiment qu'elle exprime ? Car « les mots », ici, sont pour les images sensibles, langage naturel du sentiment. Sur ces images, il convient que l'admiration se pose ; les Parnassiens disent : il est permis, il est juste qu'elle s'y arrête et s'y fixe.

La théorie parnassienne, heureusement, n'est pas applicable à la rigueur. Elle évite ainsi d'être poussée à l'absurde. Il est, en effet, dans la nature des images sensibles d'éveiller toujours des sentiments. L'art le plus froid, le plus impassible, par là même qu'il est de l'art, produit l'impression de la réalité, et, si fort qu'elle parle aux sens, la réalité arrive toujours jusqu'à l'âme. Une émotion s'en dégage, sans qu'on le veuille, et quand on ne le voudrait pas.

1. Cité par Ribot : *L'Imagination créatrice*, p. 158.

Il est certain toutefois qu'en s'interdisant l'émotion, l'artiste se rend plus attentif aux images elles-mêmes. Ces images, il en développe le contenu sensible, il en précise le contour, il en détaille les formes ; il les suit, il en déduit, si j'ose dire, le déroulement naturel et logique ; il se plaît à décrire les détours imprévus et capricieux des associations qu'elles engendrent. Son esprit libre et dégagé exerce sa virtuosité, déploie toutes ses ressources.

L'art ainsi pratiqué est en quelque sorte sans objet. Il perd la valeur émotive qui semblait sa raison d'être et sa fin.

Plus exactement, il se trouve avoir changé d'objet. Il est l'image sensible, chassant en quelque sorte l'émotion, au lieu de la traduire, de lui prêter son appui, cultivée pour elle-même avec un intérêt unique et jaloux, presque fanatique et sectaire, avec une prévention étrange, non peut-être exempte d'affectation élégante, de snobisme. Il est un jeu, il substitue à l'intérêt sérieux et profond qui s'attache aux sentiments humains l'admiration un peu vaine, toujours superficielle et légère, pour la beauté sensible toute pure. Il est l'art réduit à la fonction plastique, constructive, l'art assembleur d'images, qui fait la joie des connaisseurs et sert de théorie aux dissertations de la critique, non l'art créateur de réalité, qui soulève les âmes, cet art dont Quincey a dit : Vous voulez savoir ce qu'il est? Demandez ce que vous lui devez. « Vous lui devez de la *force,* c'est-à-dire l'exercice et l'expansion des capacités de sympathie avec l'infini qui sont latentes en vous. Chaque influx de cette force vous soulève au-dessus de la

terre. Dès le premier pas, c'est un mouvement ascensionnel[1]. »

Dans tous les domaines de l'art, peut prévaloir ainsi l'imagination sensorielle et se rencontrer la pauvreté ou la médiocrité du sentiment sous la splendeur de la forme. Le tempérament artiste, le talent d'exécution ou l'habileté technique, c'est quelquefois tout l'art, c'est même ce qu'on appelle l'art au sens étroit, système de moyens d'expression, ne répondant à aucune fin, érigé lui-même en fin.

IV

A l'art ainsi entendu s'oppose l'art qui n'est que sentiment, ou dans lequel le sentiment l'emporte sur l'image sensorielle. L'imagination uniquement ou avant tout affective, d'où cet art procède, M. Ribot l'appelle « diffluente », et la fait « consister en images à contours vagues, indécis, qui sont évoquées et liées suivant les modes les moins rigoureux de l'association[2]. »

L'imagination affective toutefois, c'est-à-dire celle « dont la matière est exclusivement faite d'états d'âme, dispositions, désirs, aspirations, sentiments et émotions de toute sorte », n'est pas nécessairement vague ou diffluente, elle peut se développer en un système cohérent d'images nettes, arrêtées, précises à leur

1. *The poetry of Pope* (1848), cité par A. Barine : *Névrosés*, p. 124. Paris, Hachette, 1898, in-16.
2. *L'Imagination créatrice*, 2e partie, ch. II.

manière, elle peut créer un art véritable, sorte de langue spéciale, impénétrable à quelques-uns, mais fort claire pour d'autres : cet art affectif, cette langue spéciale du sentiment, c'est la musique.

La musique ainsi définie est celle qui n'évoque pas d'images *à côté,* divergentes, hétérogènes (d'ordre visuel, etc.), la musique *pure,* dont Taine a dit, protestant d'avance contre la musique *pittoresque* : Elle a « cela d'exquis qu'elle n'éveille pas en nous des *formes,* tel paysage, telle physionomie d'homme, tel événement ou situation distincte, mais les *états de l'âme,* telle nuance d'allégresse ou de mélancolie, tel degré de tension ou d'abandon, la plus riche plénitude de sérénité ou une mortelle défaillance de tristesse. Toute la population ordinaire d'idées a été balayée, il ne reste que le fonds humain, la puissance infinie de jouir et de souffrir, les soulèvements et les apaisements de la créature nerveuse et sentante, les variations et les harmonies innombrables de son agitation et de son calme. C'est comme si l'on ôtait d'un pays les habitants et qu'on effaçât les démarcations, les cultures ; il resterait le sol, sa structure, avec les creux, les hauteurs, le bruissement du vent et des fleuves, et l'éternelle poésie changeante du jour et de l'ombre [1] ».

Mais c'est lorsqu'elle est aux prises avec une ma-

1. *Thomas Graindorge,* p. 322. Sur la musique considérée comme ayant le pouvoir de suggérer, non des *sentiments,* mais des *sensations* autres que celles de l'ouïe, v. Ribot : *l'Imagination créatrice affective* in *Revue philosophique* (juin 1902) et Dauriac : *Des images suggérées par l'audition musicale,* même recueil (novembre 1902).

tière rebelle, c'est lorsqu'elle se développe dans une langue qui n'est pas la sienne propre, lorsqu'elle emprunte ses moyens d'expression à des arts plastiques, comme la peinture, la poésie, que l'imagination affective laisse peut-être le mieux saisir son originalité. Elle fait alors violence à l'imagination sensorielle ou proprement dite, elle la déforme, l'oriente dans son sens, l'asservit à ses lois. Elle est avec cette imagination dans un contraste absolu.

Tout d'abord, en effet, les images sensibles, qui se développent dans l'espace, sont impropres à exprimer les sentiments, phénomènes internes. Aussi ne les expriment-elles point directement, mais elles les évoquent, les suggèrent. Encore n'est-ce qu'à la condition de se transformer elles-mêmes, de se simplifier, de cesser d'être des représentations des objets, de devenir de simples *traits*, « spontanément et arbitrairement choisis, en relation directe avec la disposition de notre sensibilité, sans autre préoccupation[1] » (Ribot), traits qui n'expriment point la nature des choses, et ne font que rendre notre impression en face des choses. Les images ainsi formées sont flottantes, vaporeuses, comme détachées des objets. Il faut les saisir au vol comme des allusions, les interpréter librement, et ne point leur attribuer une valeur propre, littérale. « Elles laissent entrevoir, transparaître ; on peut les appeler à juste titre des *idées crépusculaires*[2]. » Elles sont le voile léger qu'il faut soulever pour arriver au sentiment. Elles ne sauraient donc être trop

1. L'*Imagination créatrice*, p. 164.
2. *Ibid.*

ténues, trop immatérielles. Il y a dans l'art idéaliste, plus exactement affectif, un secret mépris pour la forme sensible qu'il emploie, et un curieux effort pour s'en alléger et la réduire. Ainsi en peinture « les préraphaélites ont essayé, par l'effacement des formes, des contours, des apparences, des ombres, de faire apparaître les choses comme de simples sources d'émotion, en un mot de peindre des émotions [1] ».

« Il serait facile, dit M. Ribot, de montrer par l'histoire de la littérature et des beaux-arts que les formes vagues ont » toujours « obtenu la préférence [2] » dans l'art affectif. Mais un « seul exemple contemporain, complet, créé systématiquement », suffit pour l'établir : c'est le *symbolisme* qui pousse à l'extrême rigueur, tranchons le mot, à l'absurde, les tendances logiques de cet art.

Le symbolisme s'applique à ôter aux mots toute valeur représentative, toute signification objective ou réelle, et à ne leur laisser qu'une valeur affective, que « la propriété d'émouvoir ». A cet effet, il détourne les mots de leur sens usuel, lequel est net et précis ; il les prend en un sens nouveau, contraire à la tradition, ou conforme à une tradition abolie ; ainsi il autorise, bien plus, il suscite et appelle l'interprétation libre, nous disons : le contresens, les symbolistes disent : le sens personnel, subjectif, mystérieux et profond. Plus exactement, les mots valent, non par le sens, mais par l'accent ; ils éveillent le sentiment dans l'âme, ils font vibrer par sympathie « les voix intérieures ».

1. *Ouv. cité,* p. 171.
2. *Ouv. cité,* p. 169.

Cependant ils ont toujours l'inconvénient de susciter des idées, détournant à leur profit l'attention qui ne devrait se porter que sur le sentiment. On fera donc en sorte qu'ils n'évoquent du moins que des idées vagues, indéfinies, sorte d'indication générale du sentiment, de scénario ou de thème qui l'inspire et ne l'enchaîne point. « Pour cela » les symbolistes « usent d'une imprécision naturelle ou artificielle. Tout flotte dans un rêve, hommes et choses, souvent sans marque dans le temps et l'espace : il se passe quelque chose, on ne sait où ni quand ; ce n'est d'aucun pays, d'aucune époque ; c'est *la* Forêt, *la* Ville, *le* Chevalier, *le* Bois, *le* Pèlerin, quelquefois moins encore : *Il, Elle, On* ; bref, tous les caractères vagues et instables de l'état affectif pur [1] ».

Cela ne suffit pas encore. « Les musiciens rigoureux, dit Höffding, demandent qu'on ne donne aucun titre aux compositions musicales, afin qu'il ne se produise aucune série dominante de représentations qui puisse affaiblir l'effet des sensations immédiates [2]. » Les symbolistes sont entraînés de même par la logique de leur système à retirer aux mots toute signification, et à leur donner « une valeur exclusivement émotionnelle ». « Ordinairement la pensée s'exprime par le mot ; le sentiment, par les gestes [3], les cris, les

1. *L'Imagination créatrice*, p. 169.

2. *Esquisse d'une psychologie fondée sur l'expérience*, tr. fr., p. 166. Paris, Alcan.

3. La pantomime antique est à la tragédie ce que le symbolisme moderne est à la poésie. Elle a sur l'art dramatique cet avantage, j'allais dire cette supériorité, de suggérer, au lieu

interjections, les différences d'intonation ; il trouve son expression complète et savante dans la musique. Les symbolistes veulent transférer aux mots le rôle du son, en faire l'instrument qui traduit et suggère l'émotion par la seule sonorité ; les mots doivent agir, non comme signes, mais comme sons ; ils sont des *notations musicales au gré d'une psychologie passionnelle*[1]. »

Pour en venir là, les symbolistes doivent avoir une foi absolue en la valeur des procédés de suggestion du sentiment. Or ces procédés se réduisent à un seul, celui-là même qu'ils ont pris pour mot d'ordre et pour devise : le symbole. Qu'est-ce donc que le symbole ? On peut le définir une vérité de sentiment exprimée par une fiction sensible. Que cette vérité n'apparaisse pas, n'arrive pas à se dégager, ce ne sera point la faute de l'image qui l'exprime, une telle image étant et ne pouvant être qu'obscure, mais de l'âme qui ne s'ouvre pas d'elle-même à cette vérité. Le langage symbolique est aristocratique ; il ne s'adresse qu'aux privilégiés du sentiment, qu'à ceux qui s'avisent du sens profond des figures. Il paraît toujours assez clair à ceux qui l'emploient.

L'art en général est symbolique. Il « se contente d'à-peu-près, vit de fictions », mais ses mensonges « expriment des vérités d'impression et de sentiment, les seules dont l'imagination se soucie[2] ». On dit couramment d'une femme qu'elle a « des grâces ondoyantes », une « blancheur de lys », une « voix

d'exprimer directement les situations, et de conférer au spectateur une liberté d'imaginer égale à celle de l'acteur.

1. Ribot. *Ouv. cité*, p. 170.

2. Cherbuliez. *L'Art et la Nature*, p. 101 et suiv.

de cristal », et il n'est personne qui trouve ces comparaisons forcées. Les poètes ont des images tirées de bien plus loin encore, reposant sur des analogies bien plus subtiles. « Remarquons, dit Stewart, — énonçant ainsi d'une façon heureuse la loi d'association, dite d'intérêt, dont il a été parlé plus haut, — que des choses entre lesquelles nous ne saisissons aucun rapport, lorsque nous les envisageons en elles-mêmes, peuvent néanmoins s'associer dans notre esprit parce qu'elles l'affectent de la même manière. Quelques-unes des plus belles allusions poétiques n'ont pas d'autre fondement. » Là réside « la beauté de cette ode de Thompson adressée à une femme :

« O toi, dont le regard expressif et tendre me montre l'âme que j'aime, le doux azur du ciel, l'ombre pensive des bois [1] ».

Le lecteur qui ne sentirait pas comme le poète lui-même, ajoute Stewart, ne saisirait pas l'allusion et ne pourrait que la trouver absurde. Ainsi trouvons-nous absurdes, parce qu'elles reposent sur des analogies qui nous échappent, parce qu'elles répondent à des sentiments cachés, incommunicables, mais vrais et sincères (il faut le supposer) les métaphores, nous disons : prétentieuses, en réalité naïves, des poètes symbolistes.

Entrons donc hardiment dans la voie de l'analogie sentimentale, suivons-la jusqu'au bout. Toutes les métaphores seront alors permises puisqu'à chacune peut répondre et, par hypothèse, répond une émotion sentie. De plus toutes se développeront selon la

1. *Philosophie de l'esprit humain*, tr. fr., t. I, ch. v, sect. 2.

logique spéciale du sentiment : on verra naître les allégories, les paraboles, toutes les créations de l'imagination personnelle, arbitraire, bientôt incompréhensible, qu'on a appelée *mystique*.

Le symbolisme est ainsi logiquement conduit, en même temps qu'à réduire, à simplifier à l'excès l'image sensible, prise pour signe évocateur du sentiment, à étendre sans mesure, indéfiniment, la portée de ce signe, en vertu des analogies les plus lointaines. Il s'achemine fatalement, de deux côtés à la fois, vers l'incompréhensibilité.

Le symbolisme, est-il besoin de le dire ? est étudié ici, non pour sa valeur d'art, qui est plus que contestable, mais pour l'indication qu'il fournit sur les tendances de l'art affectif. Il constitue une véritable expérience psychologique, une *compulsio* ou *productio experimenti*, comme dirait Bacon : il est, pour ainsi dire, l'émotion toute nue, les moyens d'expression de cette émotion étant réduits au minimum. Cette expérience psychologiqne est le renversement ou la contre-partie (*inversio experimenti*) de celle que représente la doctrine parnassienne, réduisant au minimum le sentiment et donnant toute sa valeur à l'image sensorielle. De ce que le dilettantisme parnassien et le symbolisme sont des formes d'art également avortées, incomplètes, des erreurs inverses, se réfutant l'une par l'autre, on peut conclure que l'art véritable, quelle qu'en soit la matière, est la fusion intime ou la synthèse indécomposable de l'image sensorielle et du sentiment.

Si l'imagination artistique ou esthétique, au sens précis du terme, est toujours une synthèse d'imagination sensorielle et d'imagination sentimentale, les

éléments de cette synthèse sont d'ailleurs en proportions variables suivant la nature des arts et, dans chaque art, suivant le tempérament de l'artiste. C'est ainsi qu'il y a des arts, ou plutôt des artistes réalistes et idéalistes, les uns s'adressant surtout aux sens, les autres, à l'âme.

V

Mais ne peut-on pas trouver un caractère commun à tous les arts, et ce caractère ne doit-il pas être cherché, comme on l'enseigne d'ordinaire, dans une sorte d'épuration ou de sublimation des sensations, aussi bien que des sentiments, laquelle ne va, dit-on, à rien moins qu'à en changer la nature, qu'à les idéaliser.

C'est ce qu'on exprime en disant que l'art est un jeu, qu'il est né, suivant la formule heureuse de Cherbuliez, « du double besoin de réduire les choses à l'état de pures apparences, et de donner une apparence de réalité à des choses qui n'en ont point ». Nous venons au monde « avec deux passions : l'une est la passion des réalités, l'autre est l'amour des pures apparences. L'enfant, dès les premiers jours, connaît ces deux passions » ; il crie quand il a faim, mais repu, gorgé de lait, « il joue avec un rayon de soleil, une voix, un chant, *rit aux anges*. Plus tard, il aura le sentiment féroce de la propriété, et il aimera les jouissances désintéressées, les histoires, les contes de fées[1] ».

1. Cherbuliez. *L'art et la nature*, p. 13-14.

Y a-t-il donc une imagination dont le caractère propre serait d'être détachée de la réalité, et de se complaire dans l'apparence ? Bien plus, cette imagination est-elle, comme on l'entend d'ordinaire, l'imagination par excellence ou proprement dite ? Il faut s'entendre. Le caractère de l'imagination est d'impliquer la croyance à la réalité de son objet. L'imagination esthétique n'échappe pas à cette loi. Elle est sincère, ardente, passionnée. Elle n'a rien à envier aux autres imaginations pour l'élan et la foi. L'artiste n'a pas le privilège étrange de ne pas croire à son œuvre. L'admirateur ému de cette œuvre, non plus. Dès lors que veut-on dire, quand on prétend que « l'imagination joue avec elle-même, avec ses images, avec la réalité[1] ? »

Entend-on que l'imagination esthétique n'est point dupe de ses propres créations, qu'elle n'a garde de les confondre avec la réalité ? Mais cela même n'est qu'à moitié vrai. Dans le feu de l'inspiration, quand il crée son œuvre, l'artiste, s'il est dramaturge ou romancier, s'identifie si bien aux personnages qu'il imagine, entre si bien dans les situations qu'il invente ; s'il est peintre, s'absorbe si complètement dans la contemplation du tableau qui naît et s'anime sur sa toile, à chaque coup de brosse ou de pinceau ; s'il est musicien, s'oublie si bien dans la mélodie qu'il compose, que pour lui, à ce moment précis, il n'existe rien d'autre, et que la mélodie, le tableau, les personnages du roman ou du drame existent réellement. Il y a là une illusion véritable, ou, comme dit Taine,

1. Cherbuliez. *Ouv. cité*, p. 115.

une hallucination. D'autre part, le lecteur, spectateur ou auditeur d'une œuvre d'art, s'il est dans les dispositions convenables pour goûter cette œuvre, et si cette œuvre elle-même est puissante et forte, se laisse prendre et envahir tout entier, oublie sa personnalité et les choses qui l'entourent : il subit la fascination, la « suggestion » ou l'hypnotisation de l'art. Que ce moment ne dure point, que l'illusion tombe, que l'esprit se reprenne ou se ressaisisse, que les yeux, après s'être fermés à la réalité extérieure, se rouvrent à cette réalité, qu'on éprouve même, l'illusion détruite, une certaine peine à comprendre qu'on ait pu l'avoir, tant alors elle paraît étrange, et qu'on se persuade en conséquence qu'on ne l'a pas eue, qu'on l'oublie en quelque sorte aussitôt, comme les somnambules réveillés brusquement oublient leur rêve, rien n'est plus certain. Mais l'imagination n'en est pas moins, au premier moment, accompagnée de croyance ; autrement dit, elle prend et fait prendre ses créations au sérieux.

Ce qui a donné à croire que l'art est un jeu, c'est qu'il apparaît nécessairement tel à ceux qu'il ne tient plus sous le charme, je veux dire à ceux qui n'en subissent plus la hantise, tout en continuant d'en admirer de sang-froid et avec réflexion les beautés. Il n'appelle pas, comme d'autres œuvres de l'imagination, la confrontation avec le réel ; il évite au contraire le choc brutal de la réalité qui l'arracherait à son rêve ; de plus, il est, en un sens, distinct du réel et incommensurable avec lui. Comment donc, se dit-on, l'art pourrait-il être autre chose qu'un jeu, pourrait-il être pris pour une réalité, puisqu'il est en de-



hors de la réalité et en opposition avec elle? C'est, répondrons-nous, qu'il consiste à substituer un ordre de réalité à un autre. Il chasse d'abord de notre esprit les préoccupations relatives à l'existence commune; il nous abstrait de tout ce qui est, il nous arrache à nous-mêmes; puis il nous transporte dans un rêve ou une construction idéale. Mais cette construction devient par là même pour nous l'unique réalité. L'imagination l'objective, la pose comme existante, parce qu'il est dans sa nature d'attribuer l'être à toutes ses créations, et parce qu'elle ne conçoit pas présentement une autre réalité, devant laquelle celle qu'elle évoque pâlisse et s'efface, comme un flambeau devant la clarté du jour.

De là un caractère remarquable des créations esthétiques. Ces créations nous paraissent non seulement empreintes de réalité, mais encore douées, si j'ose dire, d'une réalité absolue. L'art donne une impression de plénitude. Cette impression tantôt se dégage à la longue, tantôt s'impose d'emblée, tantôt est une pénétration lente, intime et profonde, tantôt un ravissement soudain, une extase; mais, de quelque façon qu'elle se produise, elle se rencontre ou doit se rencontrer toujours. Qu'est-ce à dire, sinon que l'art s'empare de l'imagination d'une façon exclusive, et fait évanouir tout le reste? Il n'a pas de peine dès lors à être, comme on dit, désintéressé, à se suffire à lui-même. Ces caractères-là découlent de sa nature. Il est un point de vue, un sentiment qui exclut tout autre point de vue, tout autre sentiment. Il est un idéal qui se fait accepter d'emblée avec une foi entière et naïve, qui s'impose comme la réalité souveraine.

Comment se forme un tel idéal et comment s'empare-t-il de l'âme, à l'égal de la réalité? C'est le secret même de l'art, mais ce secret n'est peut-être pas entièrement impénétrable. Si distinct qu'il soit de la réalité, l'art n'en est pas moins formé d'éléments empruntés à cette réalité. Par sa matière, il est donc réel. Il l'est encore, en tant qu'il s'inspire des lois de la réalité, les observe et les applique dans ses créations idéales. Il peut donc donner l'impression de la réalité, étant formé d'éléments réels et à l'image de la réalité.

Mais cette impression, d'où vient qu'il la donne à un plus haut degré que les choses mêmes? Le paradoxe n'est qu'apparent. On s'étonne, on se scandalise parfois des invraisemblances de l'art. Si fortes qu'elles soient, ces invraisemblances ne sont rien pourtant auprès de celles de la vie réelle. Il y a une convenance des choses, une conformité des faits à leurs lois, des êtres à leurs fins, des personnages à leur caractère qui est plus observée, ou, du moins, plus ressortante et plus visible, dans l'art que dans la nature et dans la société. C'est en ce sens que la poésie, selon le mot d'Aristote, est plus philosophique que l'histoire. Si donc on prend pour criterium de la réalité, non la matérialité des faits, mais la régularité des lois, l'art peut paraître justement à nos yeux la réalité même. Inversement, il suffit, pour que le charme de l'art n'opère plus, pour que son objectivité apparente soit détruite, que la convenance, qui est son critère et sa loi, cesse un moment d'y être observée.

Mais, au reste, il y a plus d'un aspect de la réalité

et partant plus d'une forme de l'art. Il y a un art qui n'a souci que des convenances morales et s'accommode de toutes les invraisemblances dans l'ordre physique. Ainsi dans le genre merveilleux, dans les contes de fées, les romans de chevalerie, l'imagination de l'artiste « refait l'univers à sa guise, sans tenir compte des lois naturelles et avec le mépris de l'impossible », mais « dans ce milieu de pure fantaisie, où ne règne que le caprice, souvent les personnages apparaissent nets, bien dessinés, vivants[1] ». Inversement, dans l'art réaliste, l'observation psychologique peut être médiocre ou nulle, mais le décor, le milieu extérieur sont rendus avec une vérité si saisissante, un relief si puissant que l'imagination croit être saisie de la réalité des choses. Dans les deux cas, il faut et il suffit, pour que l'émotion esthétique soit produite, que notre esprit subisse momentanément l'ascendant de l'imagination de l'artiste et ne songe plus à appliquer à son œuvre un autre critère de l'objectivité que celui de la convenance spéciale qui est observée dans cette œuvre.

C'est ainsi encore que, dans le genre fantastique (Hoffmann, Poé, etc.), on relève « une vision intense jusqu'à l'hallucination, une précision de détails, une logique rigoureuse des personnages et des événements[2] » qui donne, au total, une sensation de réalité assez aiguë et assez forte pour faire reculer au second plan et pour dissiper tout à fait le malaise intellectuel, l'état de défiance et de doute, causé par le

1. Ribot. *Ouv. cité*, p. 172.
2. Ribot. *Ouv. cité*, p. 172.

milieu étrange, l'atmosphère irréelle où se déroulent les événements.

D'une façon générale, qu'un système d'images quelconques, qu'une construction poétique, métaphysique, musicale, architecturale, etc., touche profondément en nous la sensibilité par la nature spéciale des éléments affectifs qu'elle met en œuvre, et s'impose d'autre part à notre esprit par une forte coordination logique, elle s'emparera de notre âme tout entière, rien ne fera obstacle à la loi de l'objectivation spontanée des images, l'illusion artistique sera complète. Ce qui caractérise l'imagination esthétique, ce n'est donc pas d'être un jeu d'images qui se déroulent devant l'esprit, sans susciter aucune adhésion, c'est au contraire d'être un élan instinctif de croyance, non troublée, sereine, à la réalité objective de représentations suivies, harmonieuses, fortes, chacune, de leur valeur propre et de leur mutuel appui. La croyance qui accompagne les images esthétiques a sans doute un caractère spécial : elle est subjective. Encore est-il vrai qu'elle n'apparaît telle qu'après coup, c'est-à-dire à ceux qui l'ont perdue, ou ne la partagent point, et ainsi en jugent mal, ou ne sont pas en état d'en juger. Mais peut-être, à le bien prendre, la théorie du jeu ne veut-elle dire qu'une chose : c'est que la croyance esthétique se fonde uniquement sur la tendance hallucinatoire des images, tendance que, par exception, dans l'art, rien ne contrarie et n'enraye, que favorisent au contraire l'accord de ces images avec nos sentiments, et leur accord entre elles. Or c'est là la vérité. L'illusion esthétique, comme la foi religieuse, comme la foi au devoir, est

en quelque sorte gratuite ; elle s'alimente d'elle-même, elle se soutient par la seule force du sentiment et des images.

On détruit donc cette illusion en l'analysant, alors même qu'on ne l'analyse que pour la justifier. On l'explique, en effet, alors par des raisons à côté, au lieu de la constater bonnement, de l'accepter comme un fait. On la rend suspecte par l'insistance même qu'on met à en prouver la légitimité, et par les preuves trop ingénieuses et subtiles qu'on en donne. On vient à en méconnaître la nature, à la présenter comme contradictoire avec elle-même, à savoir comme agréée, consentie et voulue, pour ne pas dire cherchée ; tel est le point de vue radicalement faux de la critique raisonneuse, pour laquelle art est synonyme d'artifice et de ruse. C'est ainsi qu'est née la théorie du *jeu*, telle qu'on l'énonce d'ordinaire, et que nous repoussons.

L'imagination esthétique, en réalité, n'est pas essentiellement distincte des autres formes d'imagination : elle n'a pas un mode d'activité spécial, à part, unique, qui s'appellerait le jeu. Son originalité est ailleurs. Elle est dans la nature spéciale des matériaux qu'elle met en œuvre, images sensorielles (sons musicaux, formes, couleurs, etc.) et affectives (sentiments, états d'âme), dans l'attachement exclusif et la foi absolue à l'ordre de réalités que représentent ces images. Elle est dans le fait que cette imagination subit le charme ou la magie naturelle de ses représentations, les objective spontanément, et ne cherche pas pour elles de fondement réel ou d'appui extérieur, bien différente en cela de l'imagination utopique, qui

éprouve le besoin malencontreux de projeter ses rêves au dehors, de les appliquer à un ordre de réalité, qui les repousse et les contredit. L'imagination esthétique se suffit à elle-même ; elle vit dans le monde qu'elle s'est créé, elle le tient pour aussi vrai que le monde qu'on est convenu d'appeler réel ; elle y trouve la seule vérité qu'elle cherche, pour ne pas dire qu'elle conçoive, la vérité de sentiment, et elle la trouve adéquate, complète. Peut-on dire que cela n'est qu'un jeu? L'imagination esthétique, comme toutes les autres, implique une croyance. Cette croyance est sans doute de nature spéciale. Mais sa spécialité n'est pas d'être un doute, une illusion incomplète, à laquelle on se prête et dont on n'est point dupe, en un mot, un jeu, mais au contraire un naïf et entier abandon à l'élan de sympathie et de foi qu'engendrent les représentations mêmes.

CHAPITRE XII

RÉSUMÉ ET CONCLUSIONS

L'imagination comprend le pouvoir de former des représentations et de donner l'être à des représentations.

I. — En tant que pouvoir de former des représentations, elle est *reproductrice* et *productrice* ou *créatrice*.

L'imagination *reproductrice*, distincte de la mémoire et qui n'en dérive pas, est la *réintégration* complète des souvenirs, se produisant selon la loi de *contiguïté*, et favorisée par les petits faits ou circonstances d'ordre matériel et sensible. — Cette imagination se transforme et devient créatrice, la loi d'*intérêt* se substituant à la loi de *réintégration* dans l'évocation du passé.

L'imagination *créatrice* organise les représentations. — Cette organisation représente une nécessité des choses et un besoin de l'esprit. — Elle se produit selon la loi d'association par *similarité*. — Analyse de la notion de similarité. — Son caractère relatif, ses degrés. — Variété infinie de combinaisons auxquelles elle donne lieu. — Les différentes sortes d'imagination, artistique, scientifique, consistent à saisir certaines analogies spéciales entre des faits d'un ordre déterminé. — Un point de vue, s'emparant de notre esprit, commande, d'une façon souvent même artificielle, toutes nos conceptions. — Autre loi de développement des images : le *contraste*. — Le contraste est irréductible à la similarité ; il marque une réaction de l'esprit contre la réalité, — contre ses propres images.

En résumé, les images se développent intégralement et sans choix, ou partiellement, et d'après une sélection opérée par le tempérament de chacun. Dans le premier cas, elles se développent selon la loi de contiguïté, dans le second, selon la loi de similarité ou de contraste.

II. — L'imagination considérée comme pouvoir de donner l'être aux représentations. — Son rapport avec l'imagination constructive ou combinatrice. — Son rôle, son importance. — Ses espèces : 1° L'imagination qui se réfère à un critère objectif, à savoir au succès réel (imagination scientifique, technique), au succès d'opinion ; 2° l'imagination qui se réfère à un critère subjectif, c'est-à-dire au sentiment (imagination esthétique, morale, religieuse). — Sa forme outrée : l'illusionisme et le fanatisme. — Sa forme normale : la tolérance. — L'imagination subjective est l'imagination par excellence, elle est créatrice d'être, et non seulement de formes de l'être. — Évolution de l'imagination au point de vue de la croyance : refonte incessante des images, efforts pour serrer la réalité de plus près, abandon des images et croyances anciennes. — C'est la loi de l'imagination de se renouveler sans cesse, de consolider et d'affirmer sa foi.

Dégageons les conclusions de cette étude. Nous sommes maintenant en mesure de définir l'imagination. Elle est le pouvoir de former des images ou des représentations, et le pouvoir de donner ou d'attribuer l'être aux représentations, de les transformer en croyances et en actes, en un mot, de les objectiver. L'objectivation est inhérente aux images ; elle se rencontre toujours en elles à quelque degré, elle en est un élément naturel, constitutif, non adventice et surajouté ; l'image est un processus idéo-moteur. L'hallucination, bien mieux, l'hallucination agissante (celle du somnambule, par exemple), en est le type complet, la représentation pure et simple, le type avorté. De ce que la croyance qui s'attache aux images est souvent illusoire, il ne faut pas conclure qu'elle en doive et puisse être détachée. Il y a au fond plus de vérité psychologique dans la thèse de Pascal, présentant l'imagination comme une « puissance trompeuse »,

comme un principe d'erreur et de fausseté, que dans la théorie qui réduit l'imagination à n'être que le pouvoir de former et de combiner des représentations, car s'il est faux que l'imagination pèche nécessairement par crédulité, il est vrai du moins qu'elle est toujours et essentiellement croyante. Toutefois, pour la clarté et la commodité de l'exposition, nous pouvons considérer à part les deux opérations inséparables de l'imagination : la formation des représentations et leur objectivation.

I. — Formation des images

§ 1. — L'imagination, entendue comme le pouvoir de former des images, se présente sous deux formes : l'une reproductrice, l'autre productrice ou créatrice.

La première, simple restauration du passé, paraît mériter à peine le nom d'imagination ; elle est, en tous cas, l'imagination à son plus bas degré. Quand elle ne serait qu'une mémoire, il faudrait néanmoins l'étudier encore, à titre de matière où l'imagination puise les éléments de ses créations. Mais nous croyons que ce n'est pas un pur préjugé qui a fait donner le nom d'imagination à la mémoire vive, pittoresque, laquelle est plus en réalité qu'une restauration, est une résurrection ou une évocation du passé. Si l'imagination, en effet, consiste à donner l'être aux représentations, l'acte, par lequel l'esprit donne la vie aux perceptions évanouies, les anime, les colore, les projette en quelque sorte sur le plan de la réalité pré-

sente, n'est pas un acte de mémoire, mais d'imagination. Autre chose est revivre le passé, autre chose, se le rappeler seulement. La mémoire n'est pas antérieure à l'imagination, elle ne l'explique pas, elle en est un déchet, un résidu. Se rappeler le passé, c'est le reconnaître comme tel, se rendre compte qu'il n'est plus, n'y pas croire, encore qu'il soit donné dans une représentation ; or la reconnaissance ainsi définie n'est pas primitive, elle est le rejet d'une croyance spontanée, de la croyance à la réalité actuelle du passé représenté, laquelle surgit en nous, en même temps que cette représentation même, et par le seul fait de cette représentation. On revit donc d'abord le passé, on y croit comme à une réalité présente, on *l'imagine* ; puis on n'y croit plus, on n'en garde que l'idée ou représentation, et c'est là se le *rappeler*. Ainsi l'imagination (reproductrice) précède la mémoire proprement dite ; elle l'enveloppe et la dépasse, loin qu'elle en dérive et s'y réduise.

Cette imagination sans invention s'appelle de son vrai nom évocation. Elle a son point de départ dans un manque absolu d'intérêt pour les événements actuels ; elle consiste à se replonger passionnément dans le passé, à s'y absorber et s'y perdre, à en revivre les joies et les douleurs, à en retrouver les enthousiasmes, les attendrissements, les colères et les haines. Elle est un état d'âme original, relativement exceptionnel et rare, une substitution paradoxale et violente d'une réalité à une autre, du souvenir à la perception ; elle tient de la magie, elle est l'anéantissement du présent, et la résurrection du passé.

La loi suivant laquelle elle se développe est la loi

dite de « réintégration ou de totalisation » qu'avant Hamilton, Wolf a énoncée d'une façon particulièrement heureuse, précise et complète : *Perceptio præterita integra recurrit cujus præsens continet partem.* On ne veut rien perdre du passé disparu, on en recueille pieusement et avec émotion les moindres vestiges, on en fait revivre le détail puéril et charmant (ex : les *Confessions de* Rousseau).

L'évocation ou réintégration totale des souvenirs se produit elle-même selon la loi particulière d'association *par contiguïté,* par contiguïté dans le temps, cela va sans dire, mais aussi, et j'allais dire surtout, par contiguïté dans l'espace. L'évocation comprend en effet deux opérations : la fuite du présent, le retour au passé. Mais d'abord la fuite du présent n'est jamais complète ; ensuite le retour au passé a lui-même besoin d'être suscité, entretenu et soutenu par des sensations présentes, ainsi par exemple par la vue des objets matériels, appelés *souvenirs.* Nous avons insisté plus haut sur le rôle des sensations comme point de départ et point d'appui des images. La perception ne met pas seulement sur la voie du souvenir, elle fait en quelque sorte participer le souvenir de sa propre objectivité ; elle en relève aussi l'accent, la valeur émotionnelle. Rien ne vaut, pour la mémoire affective, dit M. Paulhan, ce mode d'association quelque peu illogique, qu'on appelle la *contiguïté.* « Il n'est personne sans doute qui n'ait eu l'occasion de comparer le caractère terne, effacé du souvenir direct, évoqué logiquement, avec la fraîcheur, la vivacité, la complexité de l'impression réveillée, par exemple, par la vue des endroits où nous l'éprou-

vâmes jadis, par une fleur séchée, retrouvée à l'improviste[1]. » Ceci nous explique une bizarrerie du cœur, la niaiserie sentimentale dont il ne faut pas trop sourire : ce qui nous attache à nos parents, par exemple, ce qui fait que nous nous attendrissons à leur souvenir, ce n'est pas la pensée de ce qu'ils ont été pour nous, de leur dévouement, de leurs bons soins, pris en gros, c'est le souvenir, évoqué par la vue d'objets ou de lieux familiers, de petits riens, de circonstances insignifiantes, puériles, dans lesquelles leur bonté pour nous se révéla, ou simplement nous apparut. De là vient qu'on veut ravoir toutes les sensations qui nous relient aux êtres et aux choses disparues, comme si ces sensations pouvaient nous les rendre, et parce qu'en effet elles nous les rendent en quelque manière.

> *Il voulut tout revoir* : l'étang près de la source,
> Le vieux chêne plié...
>
> (V. Hugo : *la Tristesse d'Olympio.*)

Tout revoir, pour se rappeler dans un détail complet, et se rendre présentes ses amours passées, pour incorporer aussi le souvenir de ses amours dans tous les traits de la réalité, et le faire revivre en elle.

> Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,
> Que les parfums légers dont l'air est caressé,
> *Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire,*
> *Tout dise* : Ils ont passé !...
>
> (Lamartine : *le Lac.*)

En résumé, l'imagination reproductrice est le ré-

1. La *Mémoire affective*, in *Revue philosophique* (déc. 1902-janv. 1903).

veil, à l'appel de sensations données, et sous l'influence d'un sentiment donné, de toutes les représentations qui se rapportent à une période de notre vie écoulée, et la projection semi-illusoire de ces représentations au dehors, leur objectivation subjective, si l'on peut ainsi parler. La loi de réintégration ou de totalisation exprime la fin ou tendance de cette imagination, la loi de contiguïté, le moyen par lequel cette fin se réalise ou cette tendance aboutit.

A vrai dire, l'imagination purement et simplement reproductrice ne se rencontre jamais, surtout elle ne se rencontre jamais à l'état d'entière et complète résurrection du passé ; la mémoire a ses lacunes, et le passé retrouvé est toujours un passé transformé, rajeuni, idéalisé. Le réveil des souvenirs *devrait* se produire selon la loi de *réintégration,* il se produit en fait selon la *loi d'intérêt*. Tous les « Mémoires » sont plus ou moins arrangés, ou plutôt s'arrangent et se composent d'eux-mêmes, au gré de la passion présente (rancœur, attendrissement ou regret) dans l'esprit du vieillard ; tous méritent à quelque degré de porter le titre que Goethe donne aux siens : *Dichtung und Wahreit*. L'imagination reproductrice représente donc une fin visée plutôt qu'obtenue ; et ceci nous amène à parler de l'imagination proprement dite ou créatrice, qui sort d'abord naturellement de la première, et arrive ensuite à se constituer et à se developper à part, selon ses lois propres.

§ 2. — L'imagination créatrice, ou proprement dite, est, au sens le plus général du mot, l'organisation des représentations. Il suit de là qu'on ne sau-

rait dire où elle commence. La représentation la plus simple, la perception sensible, est en effet déjà organisée, elle est une construction, un système. On ne saurait dire non plus où elle finit : les combinaisons déjà formées entrent, à titre d'éléments, dans des combinaisons nouvelles, s'organisent en des systèmes plus vastes. Ainsi les vérités de la science ne croissent pas seulement en nombre, mais apparaissent de plus en plus solidaires, s'organisent en théories. Les théories scientifiques s'organisent à leur tour en systèmes philosophiques, et les théories scientifiques, les systèmes philosophiques se font et se défont sans cesse, se désorganisent et se réorganisent sur des bases toujours nouvelles et toujours élargies.

L'esprit de l'homme est placé dès l'origine dans la nécessité d'inventer, et de cette nécessité il ne s'affranchit jamais. La multiplicité des faits sans cesse accrus de l'expérience l'écrase, leur incoordination le trouble et le déconcerte. Il ne peut se contenter de les enregistrer tels quels ; il faut qu'il en débrouille le chaos. A vrai dire, il les construit. Il établit entre eux des ressemblances, il leur découvre des analogies, il les range en groupes naturels ou artificiels ; il en réduit la multiplicité à l'unité, il les simplifie et les identifie. Il en convertit la perception en conception.

La loi qui préside aux constructions mentales, à l'organisation des représentations, est la loi d'association par *similarité*. Mais il faut s'entendre sur la nature de cette loi. La similarité est-elle une propriété des choses qui s'imprimerait dans l'esprit toute seule ? Est-elle une simplification ou réduction des objets qui se produirait d'elle-même et mécani-

quement, suivant le procédé décrit par GALTON ? Autrement dit, suffit-il que des objets, ayant des caractères communs, se présentent à nous dans des circonstances variées, pour que ces caractères, s'additionnant entre eux, et recouvrant les autres, à la longue se dégagent et subsistent seuls ? La similarité se réduirait alors à la contiguïté. Elle serait une contiguïté s'exerçant en quelque sorte à l'intérieur des choses, entre leurs éléments, au lieu d'être une contiguïté externe, ou juxtaposition d'objets différents dans l'espace. Cette contiguïté interne (à supposer qu'elle offre une conception claire) ne fournit pas une explication satisfaisante de la similarité. Le rapprochement que l'esprit établit entre les choses est d'une autre nature, non seulement que le rapprochement des choses dans l'espace ou contiguïté proprement dite, mais encore que la présence constante de caractères donnés conjointement avec les choses. C'est l'esprit en effet qui s'avise du rapprochement des objets donnés dans l'expérience, qui en prend l'initiative, qui choisit les points de vue suivant lesquels il les compare, et décide ainsi de leur ressemblance, car les objets diffèrent ou se ressemblent suivant le côté par lequel on les regarde. Toute ressemblance saisie est donc en un sens créée. Aussi la loi de similarité a-t-elle une portée bien plus grande que celle que consentiraient à lui accorder des psychologues réalistes, j'entends des psychologues qui concevraient la ressemblance comme un élément matériel, en quelque sorte rigide, des choses.

Ajoutons que la ressemblance a des degrés. Elle va de l'identité ou ressemblance absolue à l'analogie ou

ressemblance partielle et mêlée de différence. Le lien qu'elle établit entre les pensées est souple, élastique et lâche ; chacun le tire à soi.

La ressemblance entre les objets pouvant être établie à tous les points de vue, et de plus comportant tous les degrés, les combinaisons auxquelles donne lieu la loi de similarité sont donc infinies. C'est ce que M. Ribot exprime en disant : l'analogie, — c'est-à-dire la ressemblance prise au sens le plus large, — « est un élément presque inépuisable de création, » et il ajoute : « L'élément essentiel, fondamental de l'imagination créatrice dans l'ordre intellectuel, c'est la faculté de *penser par analogie*[1]. »

On peut presque, de ce principe, distinguer les espèces et définir la nature de l'imagination. Il y a autant de formes d'imagination qu'il y a de rapports sous lesquels l'esprit considère et compare les choses, et le développement de l'imagination est en raison de la pénétration de l'esprit à saisir les ressemblances entre les choses, dans un ordre et sous un rapport donnés.

Ainsi l'imagination scientifique consiste à considérer les phénomènes de la nature (par exemple une aurore boréale, l'éruption d'un volcan, l'éclair de la foudre, le grondement du tonnerre) sous le rapport exclusif de leurs propriétés objectives, de leurs éléments essentiels, de leur mode de formation ou de leurs lois, abstraction faite des images et des émotions qu'ils suscitent en nous, tandis qu'il suffit presque de renverser les termes de cette définition pour obtenir celle de l'imagination esthétique.

1. L'*Imagination créatrice,* p. 22.

L'objet de la science et de l'art étant ainsi défini, le propre de l'imagination scientifique sera de saisir les analogies les plus profondes entre les phénomènes en apparence les plus dissemblables, par exemple entre la combustion et la respiration, entre l'hydrogène et les métaux, entre l'éclair de la nue et l'étincelle de la machine électrique, entre le magnétisme et l'électricité, entre la montée des corps légers à la surface de l'eau et l'ascension des ballons, entre la chaleur, la lumière, le son, etc., d'une part, et le mouvement de l'autre, etc., etc. ; et le propre de l'imagination esthétique sera, de même, de saisir des analogies entre des faits aussi différents que les aspects de la nature et les sentiments de l'homme. Exemple :

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur

— que des sentiments et des sensations (ex. : un cœur chaud, une humeur piquante, des propos salés, — un vin généreux) — que des sensations de sens différents (ex. : des tons chauds, des couleurs froides, une musique colorée) que des sentiments hétérogènes (ex. l'identification classique, si juste et si profonde, de l'avarice et de la vertu rigide).

Nous n'avons parlé jusqu'ici que d'associations naturelles, ou qui nous ont paru telles, mais il en est d'autres (et en plus grand nombre), artificielles, cherchées, contestables tout au moins, qui partent du même principe et reposent sur la même loi. Ce ne sont pas les moins instructives. La violence que l'esprit fait subir à des choses différentes pour les faire entrer dans les mêmes cadres montre combien le procédé d'assimilation lui est propre et naturel.

Nous comprennons, je devrais dire nous concevons ou imaginons, peu de choses, et à ce peu que nous comprenons nous ramenons tout le reste. Une image nette, saisissante et forte, se forme-t-elle en nous? Elle devient un centre de perception. Nous ne recevons plus désormais du dehors que les impressions qui s'y rapportent. Elle devient un centre d'images. Nous ne pourrons plus former d'autres idées que celles qui se rapportent à l'idée maîtresse. Le point de vue où nous nous plaçons nous cache tous les autres. Mais, en revanche, comme il éclaire, comme il fait ressortir l'horizon où il nous enferme! Il est un centre de vision distincte. L'image qui nous est familière ou chère, qui occupe ou qui séduit notre esprit, nous paraît illustrer toutes choses. Nous la projetons sur les objets les plus différents, et nous trouvons qu'elle s'y adapte, soit que nous nous en tenions aux analogies les plus superficielles, soit que nous découvrions des analogies subtiles et cachées.

C'est ainsi que les mouvements des corps paraissent figurer les inclinations de l'âme (Malebranche), que l'attraction paraît être la loi des passions (Fourier), que les dogmes théologiques semblent des vérités philosophiques entrevues, que la réversibilité des mérites est, pour de Maistre, la saisissante image de la solidarité humaine. Il n'y a pas de vérités nouvelles qu'un philosophe ne croie pouvoir adapter ainsi à son système, un croyant à sa foi. Le bon M. de Sacy se persuade que la doctrine de saint Augustin renferme en substance les trésors de sagesse humaine que Pascal extrait pour lui d'Épictète et de Montaigne, que ces auteurs ne peuvent rien lui apprendre qu'il

n'ait rencontré déjà « dans la lecture de ce grand saint », et que le tour philosophique et chrétien, que Pascal donne à l'interprétation de ses auteurs favoris, est encore selon l'esprit du docteur de la grâce, pour ne pas dire qu'il en vient. Nous sommes tous ainsi : nous retrouvons nos propres idées dans la pensée des autres, nous sollicitons cette pensée, nous la tirons à nous par des détours compliqués, subtils et pourtant naïfs, usant à cet effet de comparaisons, d'allégories et de symboles. Ainsi apparaissent à la fois les bornes étroites et les ressources prodigieuses de l'esprit inventif.

Notre imagination se développe donc selon la loi de similarité. Une idée saisissante s'empare de nous : elle devient un terme de comparaison, la mesure à laquelle nous rapportons toutes choses, le type selon lequel nous construisons nos représentations et percevons les objets mêmes.

§ 3. — Cependant, si l'imagination procède toujours par comparaison, la similarité n'est pas sa loi unique. Il y a des esprits qui se plaisent dans le contraste, dans les oppositions violentes. Les idées se présentent à eux par couples : « les rayons et les ombres », — la grandeur et la misère de l'homme, — la jeunesse et la mort.

Ces couples, sans doute, sont formés de termes de même espèce : le contraste n'est pas une différence quelconque, mais une différence *extrême* entre des choses de *même nature*; il enveloppe donc une ressemblance. Mais cette ressemblance qu'il enveloppe est-elle le principe de l'association ? En aucune

manière. C'est le contraste, en tant que tel, non en tant que réductible à la ressemblance, qui commande et dirige le cours des représentations.

Comment donc le dirige-t-il? Lorsqu'une image prédominante appelle à elle des images qui la contredisent, au lieu d'images similaires, c'est pour la même raison, à ce qu'il semble, que des cœurs, peu enclins par nature à la tendresse, arrivent indirectement à l'amour par la haine : ainsi on n'est attaché souvent à un parti politique que par l'aversion qu'inspire le parti adverse. L'idéal n'est alors qu'un pis aller, que la contre-partie d'une réalité qu'on repousse. L'Allemagne poétique de Tacite ou de Mme de Stael peut être prise pour exemple de fictions ainsi créées selon la loi de contraste.

Au lieu d'une imagination qui puise directement dans la réalité les éléments dont elle se nourrit, et qui se complaît en son œuvre, au point d'y rapporter naturellement tout ce qu'elle rencontre au dehors, nous avons alors une imagination inquiète, qui ne défend son idéal qu'en entretenant et fortifiant en elle le dégoût de la réalité. Pour la première imagination, il ne s'agit que de se développer et de s'enrichir; pour la seconde, il s'agit d'être. La première est triomphante, sereine ; la seconde est violente, heurtée, en quelque sorte agressive.

De plus, il est dans la nature de tout idéal de se flétrir. L'esprit ne demeure pas fidèle à ses rêves. Nous avons montré qu'il oscille de l'enthousiasme au dédain. En développant ses conceptions, il les conduit à leur terme naturel qui est le désenchantement ou la fin du rêve. Il réagit contre les illusions qui l'ont

trop longtemps séduit. Il s'acharne contre elles, détruit ses idoles et s'en forge d'autres. A plus forte raison réagit-il contre son éducation, contre la suggestion d'un idéal imposé par surprise. La loi de réaction ou de contraste commande l'évolution politique, philosophique, scientifique et artistique chez les individus et dans la société. Si rien ne se fait dans la nature par sauts, il n'en est pas de même dans l'humanité : là règne l'imagination avec ses bonds imprévus, ses élans désordonnés, ses brusques retours, ses révolutions.

Le contraste est donc une loi de l'imagination, soit qu'on le considère comme la condition sans laquelle certaines images ne sauraient se constituer, à savoir celles dont on dit qu'elles ne se posent qu'en s'opposant, soit qu'on le considère comme la forme qu'affectent le développement de l'imagination, ses progrès et ses reculs, ses phases d'exaltation et de dépression, ou, d'un mot, ses révolutions successives.

En résumé, quand on réduit l'imagination à n'être que le pouvoir de former et de combiner des images, on est conduit à la diviser en trois classes, suivant qu'elle se développe d'après l'une ou l'autre des trois lois de l'association des idées : l'imagination reproductrice, ou évocation du passé, régie par la loi de réintégration, et plus particulièrement par la loi de contiguïté, — l'imagination créatrice, se développant elle-même, tantôt selon la loi de similarité, tantôt selon la loi de contraste, et formant ainsi et par là deux espèces distinctes.

Mais il semble qu'on doive remonter plus haut. Car dire que l'imagination est soumise aux lois de l'association des idées, c'est presque ne rien dire. Ces lois ne sont pas des lois, elles portent que « telle idée *peut* et non pas qu'elle *doit* susciter en nous telle autre[1] » ; autrement dit, elles laissent échapper, se soustraire à leur action les phénomènes qu'elles sont censées régir. Elles ne peuvent donc, à ce qu'il semble, servir de base à une classification sérieuse et vraiment instructive des formes de l'imagination. Si l'imagination, en effet, se développe *indifféremment* selon l'une ou l'autre des lois de l'association, elle n'a donc pas proprement de lois, ni partant de formes ou d'espèces déterminées.

A cela nous répondrons d'abord que l'indifférence supposée n'existe pas, ensuite que, quand elle existerait, il y aurait encore une loi, à savoir celle-ci que l'imagination *ne* peut se développer *que* selon l'une ou l'autre des lois que l'on distingue. Quand il nous resterait à expliquer le fait de la prédominance de telle ou telle forme d'association, ce serait déjà pour nous quelque chose de savoir où s'arrête le nombre des formes possibles. Mais ce fait lui-même n'est pas sans raison. Il se déduit du tempérament de chacun et peut être prévu dans la mesure où un tempérament se laisse deviner et saisir. Les esprits sont divers, partant poursuivent des fins différentes, par des moyens différents. Leur nature commande la forme de leurs images, la direction et le cours de

1. Lachelier. *Psychologie et Métaphysique*. Cf. Paulhan. *L'Activité mentale*, p. 408 et suiv.

leurs associations. Il y a dans l'imagination un facteur personnel, — l'idiosyncrasie de tempérament, — auquel il faut s'arrêter comme à une explication dernière. Encore le tempérament n'est-il pas peut-être une donnée immuable, et l'imagination serait alors deux fois instable, en tant qu'elle dérive du tempérament qui varie, et en tant qu'elle est elle-même et par nature un principe de changement, la faculté par laquelle l'homme renouvelle et transforme sa nature, crée sa destinée au lieu de la subir.

II

§ 1. — Nous avons parlé de l'imagination comme d'un simple pouvoir de former et de combiner des représentations. Il faut l'envisager maintenant comme le pouvoir de donner la vie aux représentations formées.

La croyance, on l'a vu, est inséparable de l'image. Elle en est le complément naturel, la suite nécessaire. Est-il même rigoureusement exact de dire qu'elle en est le conséquent? N'en est-elle pas, en un sens, le principe, j'entends l'élément, non seulement essentiel, mais encore initial? N'est-ce pas l'intérêt qu'on porte aux choses, la foi avec laquelle on les saisit et les embrasse, qui stimule l'imagination, l'actionne et la dirige, qui est le *primum movens,* l'occasion déterminante des représentations claires, nettes et précises? Ne faut-il pas croire d'avance aux choses pour ne pas passer à côté sans les voir? Ne faut-il pas se porter vers elles avec une sorte d'élan pour les

remarquer d'abord, pour s'en former ensuite une représentation adéquate ? Si une représentation vive, brillante, ou seulement soutenue, engendre la foi en l'existence des choses représentées, la foi prévenante à son tour suscite une représentation brillante et forte de son objet. En un mot, si l'image agit sur la croyance, la croyance réagit sur l'image.

Ainsi, lorsque l'imagination se flétrit, on peut presque sûrement dire que c'est la foi qui décline. En effet, ce n'est pas qu'alors nécessairement la mémoire baisse ou la constructivité fasse défaut ; au contraire, d'une part, on a plus d'expérience et de souvenirs, de l'autre, l'esprit s'est développé, a élargi ses vues, sait mieux l'art des combinaisons ; on est donc, semble-t-il, dans des conditions plus favorables que jamais pour former des images. D'où vient qu'on n'en forme point ? Ce n'est pas qu'on en ait perdu le pouvoir, c'est qu'on n'en éprouve plus le besoin. L'intérêt a décru. « Qu'importe ! à quoi bon ? » C'est là le mot qui glace l'imagination, en tarit la source. La faiblesse de santé intellectuelle et morale, l'abaissement du ton émotif, la perte de la foi, voilà à quoi souvent se réduit ce qu'on appelle le manque d'imagination. L'épithète qu'on accole sans cesse au mot imagination, épithète de nature et non de circonstance, comme on dit dans les classes, est celle d' « ardente » ou de « passionnée » ; par là encore on indique clairement que la source d'où jaillit le flot impétueux des images est l'émotion ou la foi.

Pour prendre un exemple, à qui n'est-il pas arrivé, relisant ses lettres d'autrefois, de s'étonner de les

avoir écrites, et de s'appliquer ce joli mot de la comédie :

> Où diable mon esprit *prit-il* ces gentillesses ?

Le sentiment qui les dicta s'est évanoui ; on ne retrouverait plus ces images chaudes, vibrantes et colorées, ces accents de vérité et de naturelle éloquence. Le charme est rompu, la croyance est morte, et l'imagination s'est éteinte.

La foi fait donc partie intégrante de l'imagination. Même, s'il fallait choisir entre les deux éléments de la synthèse imaginative, le pouvoir constructeur et l'élan de la croyance, c'est au second peut-être, comme au plus essentiel, qu'il faudrait donner la préférence.

Considérée comme le pouvoir, non plus de former des conceptions, mais d'adhérer aux conceptions qu'elle forme, l'imagination comprend autant d'espèces qu'il y a de principes de croyance ou de critères de la réalité.

L'esprit, en effet, a plus d'une façon d'appréhender l'être ou plutôt de juger de la réalité. Il tient pour réel, tantôt ce qui se réalise au dehors, ce qui a une existence matérielle, visible et tangible, tantôt ce qui vit dans les traditions, les mœurs, les institutions et les coutumes, tantôt ce qui n'existe qu'en lui-même, ce qui est le produit direct de sa pensée, l'expression d'une conviction personnelle et intime. Il y a donc deux sortes de critères : objectifs et subjectifs.

§ 2. — L'imagination qui se réfère au critère objectif est l'imagination technique et l'imagination

scientifique, en tant que la science s'appuie en dernière analyse sur l'expérience, la prend pour arbitre et pour juge souverain de ses théories. Cette forme d'imagination n'est ni la moins souple ni la moins hardie en ses conceptions ; il faut, en effet, qu'elle s'adapte à la complexité des choses, que sa fécondité soit égale à celle de la nature ; or, elle ne peut qu'être toujours au-dessous ; « nous n'enfantons que des atomes au prix de la réalité des choses » (Pascal). Pour être la plus réglée, la plus assurée en sa marche, l'imagination objective n'est donc pas, nécessairement au moins, la plus bornée en son essor. En fait, elle est seulement la plus malaisée à constituer, et, en dépit des apparences, la plus rare. Faisons abstraction de la fécondité même, sans laquelle pourtant on peut à peine dire que l'imagination soit, ne considérons que le but visé : l'objectivité des conceptions. Combien de fois est-il réellement atteint ? Les gens qui se vantent d'être pratiques sont nombreux ; peu cependant réussissent à l'être. L'imagination objective a ses utopistes. L'imagination, qu'on appelle utopique, est en effet proprement caractérisée par le souci constant de matérialiser ses conceptions ; elle accepte le critère de l'objectivité ; en principe, elle n'en reconnaît pas d'autre ; mais il lui manque de savoir l'appliquer. Elle est objective à faux. Elle se perd en outre dans la minutie, dans la réglementation du détail. Pour un but infime qu'elle atteint, elle en manque dix autres essentiels, qu'elle devrait poursuivre, et ne songe pas à poser. Or, l'imagination pratique, en tant que telle, n'est pas dispensée, mais, au contraire, expressément tenue d'être systématique,

intelligente et large. Aussi, quand elle est accomplie et parfaite, n'est-elle inférieure à aucune autre ni par la fertilité des inventions, ni par la grandeur de l'idéal visé, ni par la rigueur de la méthode. Mais ce qui la distingue entre toutes, c'est la confiance qu'elle a en ses conceptions par le fait même de leur réalisation matérielle, c'est la sécurité et le repos d'esprit qu'elle puise dans la confirmation par l'expérience de toutes ses pensées. Il n'y a pas de certitude, en un sens, plus entière que celle qui résulte de l'accord ferme et bien établi de l'esprit avec la nature.

En regard de l'imagination proprement objective, qui prend pour règle ou critère le fait irrécusable, brutal de la réalité matérielle ou positive, se place l'imagination qui trouve un motif de croire à ses propres conceptions, dans l'adhésion qu'elles rencontrent au dehors. Telle opinion personnelle, qui doute d'elle-même, est rassurée par la faveur qui l'acclame ; quand elle se sent portée et soulevée par un courant de sympathie, elle devient forte et inébranlable. L'assentiment des autres est pour nous, d'abord un appoint, ensuite un motif de croyance. D'ailleurs, quand on adopte comme critère de croyance l'objectivité, c'est-à-dire le succès, il faut bien en venir à tenir pour valable le succès d'opinion, d'approbation et d'estime pour tout un ordre de faits qui ne comportent pas d'autre objectivité, j'allais dire d'autre sanction, à savoir les faits dits subjectifs ou psychologiques. Ces faits s'affirment au dehors, en se communiquant, en devenant sociaux. L'histoire apparaît comme une sorte de matérialisation des idées, des sentiments, et il est des esprits ainsi faits qu'ils n'a-

perçoivent, ou du moins ne tiennent pour réels les idées et les sentiments que lorsqu'ils se matérialisent ainsi en coutumes, en codes, en institutions et autres réalités sociales. Tels sont par exemple les politiques, les historiens, les orateurs. Tandis que les moralistes ou psychologues regardent les faits psychologiques comme directement réels, et les mœurs ou coutumes, dans lesquels ces faits se traduisent, comme dérivés et accidentels, les historiens, au contraire, tiennent celles-ci pour la cause, les autres pour l'effet, ou mieux celles-ci pour la proie, les autres pour l'ombre. Des esprits de cette sorte en viennent à avoir besoin, pour croire à leurs propres conceptions, de les voir passer dans l'âme des foules ou revêtir quelque forme sociale. De là par exemple, pour les croyants, la nécessité d'une « Église », c'est-à-dire d'une « réunion des fidèles ». De là, pour l'orateur, la nécessité de se sentir en communion d'idées avec son public. « C'est ainsi que Tocqueville, après un discours chaleureux et prophétique, auquel les événements n'allaient que trop donner raison, se prit à douter de lui-même, quand il vit l'assemblée se refuser à partager ses convictions[1]. »

L'assentiment des autres, après avoir été regardé d'abord comme une condition nécessaire, est ainsi érigé par la suite en condition suffisante de la croyance. Les idées qui se présentent à l'esprit, fortes de l'approbation de tous, sont alors accueillies d'emblée et sans autre preuve ; elles ont la force d'axiomes. Tels sont les oracles de la mode, du bon ton, les préjugés

1. C. Bos. *Psychologie de la croyance.*

courants, professionnels, confessionnels, etc. L'imagination subit le prestige de l'autorité et du nombre, s'incline devant la puissance matérielle des idées, attestée par le mouvement irrésistible de l'opinion. Il se produit alors ce qu'on a appelé une « suggestion sociale à l'état de veille » (Tarde). L'individu cesse mentalement d'exister ; il n'est plus qu'un être de reflet, qu'un sujet soumis aux diverses hypnotisations de son milieu. Sa foi « n'est qu'une foi en la foi de quelqu'un d'autre » (Müller).

L'imagination, en tant qu'elle a l'opinion publique pour appui, est logiquement faible, mais elle ne laisse pas d'impliquer une foi très grande en elle-même et en ses conceptions. On remarque que cette foi d'emprunt, mais épousée, consentie, ou acceptée de guerre lasse et lentement assimilée, est, à l'occasion, tyrannique et cassante ; comme elle tire sa force, pour ne pas dire sa substance, de ses manifestations mêmes, on peut dire qu'elle s'affirme afin de se prouver et se prouve en s'affirmant. Comme le mouvement, d'après le raisonnement de Diogène, elle se pose comme normale, en s'imposant comme fait ; elle tire sa justification de son succès même. Ou plutôt elle se pose comme intangible, elle se met au-dessus de la discussion et ne s'examine pas elle-même. C'est ainsi qu'elle se maintient par l'inconscience où l'on est de son origine.

§ 3. — Tout autre est l'imagination qui se réfère à un critère subjectif. La conviction personnelle et intime est encore, à tout prendre, la plus forte, ou du moins la plus sûre. Celui qui s'est fait une règle de ne

juger de la vérité que par lui-même pourra ne pas aller loin dans la voie de l'affirmation, au moins y marchera-t-il d'un pas ferme. Mais quelle sera sa règle ? Car le jugement propre n'est pas l'arbitraire ; l'autonomie n'est pas l'anomie.

Il semble que l'accord des représentations entre elles, leur liaison logique soit, au regard de quelques-uns, le critère de vérité : les mathématiques n'en ont pas d'autre. Le besoin logique est-il satisfait ? La vérité semble atteinte. Mais il faut distinguer deux vérités : l'une conditionnelle, l'autre absolue, l'une qui a trait aux conséquences en tant que logiquement déduites, l'autre qui a trait aux principes en tant que légitimement posés, l'une, qui est un ordre de dépendance logique, l'autre, qui est un ordre d'existence réelle. Or les mathématiques visent la première plutôt que la seconde. Elles sont l'instrument de la science plutôt que la science elle-même, si par celle-ci on entend l'appréhension de l'être. Elles sont aussi réservées dans leurs thèses dogmatiques, dans leurs affirmations sur l'être, que hardies dans leurs constructions logiques. Elles sont la plus haute expression de l'imagination combinatrice, et le plus bas degré de l'imagination, entendue comme principe d'objectivation ou de croyance.

La systématisation logique est sans doute la loi de toute pensée, mais elle n'en est point le principe, je veux dire le *quid inconcussum* dont parle Descartes, le fond solide de « roc ou d'argile » sur lequel elle repose, le clou résistant auquel elle se suspend et elle se fixe. La pensée n'est qu'une forme vaine, si elle ne s'attache pas à un objet posé comme réel, si elle

ne se transforme pas en croyance. Or, en dehors de la sensation, par laquelle nous avons l'illusion d'atteindre immédiatement la réalité objective, le principe de la croyance ne peut être cherché que dans le sentiment, lequel communique aux objets réels ce complément d'existence, appelé l'existence subjective, sans laquelle ces objets seraient comme s'ils n'existaient pas. Le sentiment est le centre de gravitation du système entier des images, et ce centre doit être conçu, non comme un point, mais comme une force. Il est ce qui donne aux pensées leur valeur, leur signification et, en un sens, leur réalité. En effet, si le sentiment qui domine en nous est par exemple le sentiment esthétique, le sentiment moral, le sentiment religieux, les choses n'auront de prix et de valeur, bien plus, n'existeront à nos yeux qu'autant qu'elles porteront le caractère esthétique, moral, religieux. Chez ceux qui ont vraiment le culte de la beauté, la beauté est un criterium de vérité : quoiqu'elle ne soit peut-être dans la nature qu'un fait d'exception, qu'une rencontre heureuse, elle est, à leurs yeux, la règle ou la loi des choses, la seule réalité qui compte et, en un sens, qui soit. Le même parti pris violent apparaît plus clairement encore, d'une façon peut-être plus fanatique, j'allais dire plus choquante, chez les êtres épris d'un idéal moral. Cet idéal leur ôte le sens net des réalités humaines, leur cache le jeu naturel des passions, les rend injustes par méprise, intolérants et sectaires. Notre imagination est ainsi ce que sont nos sentiments, lesquels eux-mêmes découlent de notre caractère. Un imaginatif est un esprit unifié, orienté dans un sens, pour qui un seul ordre de réa-

lité existe, et qui ramène à cet ordre tout le reste, qui ne juge du prix, bien plus, de l'existence des choses que d'après le point de vue qui est le sien.

Il suit de là que, vu du dehors, un imaginatif paraît un « illusioniste[1] ». Dans la langue courante, on appelle imaginatifs ceux qui ne voient pas les choses comme elles sont, mais à la couleur de leur esprit, ceux qui se toquent d'un point de vue, d'une idée, interposent cette idée entre eux et les choses, en recouvrent comme d'un voile la réalité affligeante, dont ils ne sauraient supporter la vue, en drapent comme d'un manteau somptueux les événements d'une vie mesquine, qui se déroule à l'encontre de leurs rêves.

Mais le terme illusionisme n'a lui-même qu'un sens relatif. Ceux qui nous paraissent le jouet d'une illusion peuvent être simplement ceux dans le point de vue desquels nous refusons d'entrer, ceux dont la forme d'esprit et les principes diffèrent des nôtres, ceux dont nous rejetons le critère de vérité. Mais si ce qui est illusion pour nous est vérité pour eux, notre vérité à nous est donc aussi une illusion à leurs yeux.

De là suit, comme conclusion pratique, la tolérance. Il y a des types d'imagination différents. Chacun d'eux a droit à l'existence, pourvu qu'il soit fidèle à lui-même et à ses principes. Une seule chose en effet est inadmissible, c'est qu'on ne soit pas sincère, qu'on se réclame d'un point de vue et qu'on en

1. Le mot est de Bourget. Le Monneron de l'*Étape* est un type bien fouillé d'illusioniste.

suive un autre, qu'on ne croie pas ce qu'on affirme ou qu'on affirme plus qu'on ne croit. Il semble qu'il ne devrait pas y avoir de heurt entre les esprits, si chacun suivait réellement sa voie et demeurait ferme en la voie qu'il a choisie. Contrairement aux idées reçues, c'est le manque de foi, la tiédeur, qui d'abord donne prise à l'intolérance, lui sert de prétexte, d'excuse, et ensuite l'engendre. En effet, le vrai croyant est désintéressé et ne porte ombrage à personne. Le faux croyant, au contraire, ou le demi-croyant se défie de lui-même, de ses propres mouvements ; il réclame le bénéfice de ses idées, mais il n'en veut pas courir les risques et les aventures ; il ne renonce pas pour elles aux avantages matériels, sociaux, auxquels logiquement elles ne sauraient le conduire, dont parfois elles l'excluent ; il prétend à la fois « servir Dieu et son maître ». Il n'a pas de croyance, étant partagé entre des croyances ou des sentiments contraires. Il est bicéphale. Encore le bicéphalisme lui-même serait-il admissible, s'il n'était qu'une débilité mentale, qu'une anarchie intellectuelle foncière, qu'un parallélisme de tendances distinctes, suivies tour-à-tour sincèrement et jusqu'au bout. C'est la systématisation artificielle, l'exploitation ou la mise en rapport simultanée de principes contraires, dont aucun n'est un motif de croyance suffisant et complet, qui est intolérable, et qui de plus produit l'intolérance, celle-ci étant la forme d'esprit qui appelle la force à son aide pour soutenir artificiellement des croyances qui ne se soutiennent pas d'elles-mêmes ou naturellement, ou pour soutenir, sous le nom de croyances, des intérêts déguisés.

Ce qui, du point de vue de la croyance, caractérise essentiellement l'imagination subjective, c'est le fait de se suffire à elle-même, de se soutenir sans appui extérieur, partant de repousser, non pas seulement comme déshonorant, mais comme contraire à sa nature, le recours à la force. Une imagination, qui use de violence pour imposer ses visions, atteste par là sa faiblesse, son manque de foi. La foi, en effet, a conscience de sa force et de la nature de sa force ; elle se croit irrésistible, et que, pour l'être, elle n'a qu'à s'énoncer et à se produire ; son seul recours, mais le meilleur, est l'action persuasive.

Or, c'est un fait bien remarquable que le mot imagination est appliqué de préférence, quand il ne l'est pas d'une façon exclusive, à l'imagination qui se réfère à un critère subjectif, qui tient ses conceptions pour immédiatement réelles, et n'infère pas leur réalité de leur manifestation sensible. Les conceptions esthétiques, morales, etc., sont des réalités en quelque sorte idéales, qui n'existent et ne se soutiennent que par la force du sentiment qui les anime, que par l'adhésion que l'esprit leur donne. L'imagination est créatrice, non seulement en ce sens qu'elle combine d'une façon originale les éléments du réel, mais encore en ce sens plus profond qu'elle donne l'être aux représentations ainsi formées, qu'elle égale ces représentations à la réalité, qu'elle les pose comme existantes, les accepte et les fait accepter comme telles. Le passage de l'idée à l'être, que Kant dénonce comme le sophisme métaphysique par excellence, celui qui est impliqué dans l'argument ontologique, répond à une tendance naturelle, et peut-être invin-

cible, de l'esprit humain, se produit, selon la loi fondamentale de l'imagination, celle qui a été posée par Spinoza, retrouvée par Dugald Stewart, reprise et illustrée par Taine.

A ce point de vue, l'imagination poétique est l'imagination par excellence. Imaginer, c'est créer des formes, des représentations de tout ordre, et leur donner l'être, c'est communiquer la vie à des idées, ou plutôt, c'est installer d'emblée ses conceptions dans la réalité, les poser comme objectives, et, pour cela, déloger au besoin des conceptions contraires et aller à l'encontre des faits. L'imagination est une croyance qui puise sa force dans la netteté, l'acuité et l'intérêt même de sa vision. Elle peut, comme l'imagination poétique, n'avoir pas d'autre fondement. Alors même qu'elle fait appel à d'autres principes, qu'elle s'appuie sur l'expérience, comme l'imagination pratique, elle ne laisse pas d'être toujours, à l'origine, une intuition, forte de l'attrait qu'elle exerce, qui engendre la foi, avant de s'établir par la preuve.

§ 4. — L'imagination étant une croyance, en même temps qu'une représentation, on distinguera, du point de vue de la croyance, comme on a distingué du point de vue de la représentation, plusieurs formes d'imagination. La croyance en effet n'est pas un absolu : elle comporte des degrés. Elle n'est pas homogène : elle comprend des espèces. Elle n'est pas fixe : elle évolue et se transforme.

Il va de soi qu'il y a autant d'espèces d'imagination, d'aspects de la réalité qu'il y a de sources d'in-

térêt, de sentiments différents : le monde n'est pas le même pour le peintre et le poète, pour l'astronome et le physicien ; il n'est conçu par eux ni n'existe, pour eux, de la même manière. Ce qui intéresse l'un est non avenu pour l'autre. Le plan de réalité n'est pas le même pour tous : les mots être et néant, en des bouches différentes, prennent des sens différents.

Non seulement l'imagination varie d'un individu à l'autre, mais encore elle évolue chez le même individu dans deux sens à la fois : au point de vue de la matière et au point de vue de la forme.

L'expérience s'étend, les informations deviennent plus nombreuses, plus précises, le matériel de la connaissance s'accroît ; du même coup, l'interprétation des phénomènes se trouve changée, l'intérêt se déplace : tels détails, reconnus accessoires, sont relégués au second plan, tandis que les lois ou principes généraux se dégagent et passent au premier. L'expérience, en donnant à ce mot son vrai sens, comprend deux opérations parallèles ou plutôt solidaires, qui agissent et réagissent l'une sur l'autre : une acquisition incessante de faits nouveaux, un perpétuel agencement ou réajustement des croyances anciennes. Même, à vrai dire, l'expérience, au moins chez l'adulte, n'enrichit pas tant l'esprit de connaissances nouvelles qu'elle ne le sollicite à former, qu'elle ne lui suggère des combinaisons nouvelles. Le progrès des connaissances est avant tout une refonte des croyances, un établissement sur des bases chaque jour plus larges et plus éprouvées de constructions plus systématiques et plus fortes. L'acquisition parfois s'arrête que le

travail de l'imagination se poursuit encore, sans que ce travail devienne pour cela un pur jeu, un exercice à vide, un recommencement vain et stérile, comme le travail de Pénélope ; il représente alors un effort pour serrer la réalité de plus près, pour asseoir plus solidement la croyance.

Dans ce progrès de la connaissance, qui est l'œuvre de l'imagination constructive, en même temps que la vérité se déplace, la foi se transforme. En changeant d'objet, elle change de nature ; elle cesse d'être spontanée, naïve, et en même temps absolue, entière ; elle devient réfléchie et critique, partant réservée et prudente. Ces deux formes d'imagination sont si différentes qu'on a méconnu leur commune origine. La première s'appelant imagination, la seconde s'appelle, dans la langue courante, raison, sagesse, expérience, ou de tel autre nom qu'on voudra, pourvu seulement que ce nom désigne le contraire de l'imagination.

Le passage de l'une à l'autre se fait de deux manières : ou la croyance ancienne se dissout lentement, insensiblement, s'en va par usure, ou elle est rejetée avec éclat, après examen et en connaissance de cause. Dans les deux cas, la foi subit une atteinte durable.

Quand nous faisons un examen rétrospectif de nos croyances, nous sommes parfois saisis du changement qui s'est opéré en nous : c'est comme si une partie de notre vie s'en était allée ; nous pouvons nous la représenter encore, nous ne pouvons plus y croire. Nous éprouvons alors un sentiment pénible de l'incompatibilité, jusque-là non remarquée, de ce

qui est actuellement avec ce qui fut jadis pour nous la vérité. Presque inévitablement nous partons de là pour douter de nous-mêmes ; notre foi se trouve ébranlée, non seulement pour le présent, mais pour l'avenir ; l'imagination, comme principe de croyance, nous devient suspecte.

Lorsque le passage d'une croyance à une autre, au lieu d'être insensible et reconnu seulement après coup, est brusque et pris en quelque sorte sur le fait, la même impression est ressentie plus fortement encore : l'irritation, le dépit que nous cause l'opinion quittée, la violence extrême et souvent déplacée, avec laquelle nous nous acharnons contre elle, atteste que nous n'avons plus, intellectuellement, la conscience tranquille, que nous savons désormais que l'imagination nous trompe ou peut nous tromper, que la sécurité absolue, de ce côté, n'est plus possible.

Supposons une imagination ardente : elle élargira son expérience, créera des combinaisons nouvelles, ouvrira de nouveaux points de vue, se rajeunira en tous sens ; par là même elle paraîtra vouée aux impressions changeantes, elle fera l'expérience de sa propre versatilité, elle s'en rendra compte. Il pourra arriver qu'elle s'en accommode, qu'elle s'en fasse une habitude, un jeu, et devienne sceptique. Mais, le plus souvent pourtant, il n'en ira pas ainsi. Une imagination, ardente à créer, est aussi ardente à croire. Elle n'aspire pas seulement à des visions plus nettes, mais encore à des croyances plus fermes ; elle ne cherche pas à se soustraire aux conditions de la vie intellectuelle, qui est une vie de progrès, mais aussi d'efforts

incessants, de luttes et d'angoisses, de victoires et de défaites.

Le changement est, à tous les points de vue, la loi de l'imagination ; la mobilité, sa caractéristique. L'imagination ne s'attache pas seulement à des objets toujours nouveaux ou toujours renouvelés ; elle n'est pas seulement en quête de formes nouvelles ; elle est encore une croyance toujours en voie de développement, qui se forme, se détruit et se reforme, qui passe par toutes les alternatives et toutes les nuances changeantes de la foi absolue, du doute, de la probabilité, de la conviction raisonnée, de l'enthousiasme, du dénigrement et de la tiédeur.

Tandis que la raison semble assise sur des principes immuables, l'imagination est condamnée à chercher toujours sa voie. L'esprit imaginatif, qui par surcroît se trouve être intelligent, sent bien sa faiblesse ; il sait qu'il est l'auteur de sa croyance, que, l'ayant formée, il peut la détruire, qu'il est destiné à la modifier sans cesse ; si fort qu'il s'y attache, il ne s'y attache que d'une façon provisoire ; il sait qu'il a à compter, non seulement avec tout l'au delà de son expérience actuelle, mais encore avec sa propre inconstance ; par suite, ne pouvant répondre de lui-même, il est ou doit être exempt d'une certaine intolérance dogmatique.

Ce qui caractérise l'imagination, c'est qu'elle est la *vie de l'esprit,* j'entends l'esprit tout entier, considéré dans son évolution, dans sa marche en avant, dans son effort pour se dépasser lui-même, pour satisfaire chaque jour plus pleinement aux exigences multiples de sa nature, pour réaliser des œuvres toujours plus par-

faites. Sa faiblesse est de ne pouvoir s'arrêter jamais, d'être toujours poursuivie par l'inquiétude du mieux, de voir reculer sans cesse le but de ses efforts, de s'épuiser à une tâche vaine. Mais c'est là aussi sa grandeur et sa force. Elle est la vie ; il faut lui attribuer la responsabilité et l'honneur de tout ce qui se fait dans le monde : « rien ne branle que par ses secousses » (Pascal).



TABLE ALPHABÉTIQUE DES AUTEURS CITÉS

INDEX AEPHABÉTIQUE DES MATIÈRES

D

E

F

G

H

I

J

M

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.